

LÄHIKUVA



4/2017 (30. vuosikerta)

BERGSONILAISEN
ELOKUVATEORIAN
JÄLJILLÄ

EINSTEIN,
EPSTEIN,
EISENSTEIN:
ELOKUVAN NELJÄS
ULOTTUVUUS

”MULLA ON KANS
SUOMALAISUUTTA
ALITAJUNNASSA”

Elokuvateorian
ULOTTUVUUDET

LÄHIKUVA

4/2017 • 30. vuosikerta

ISSN 2343-399X

LÄHIKUVA on audiovisuaaliseen kulttuuriin keskittyvä, neljästi vuodessa ilmestyvä tieteellinen refereerijulkaisu. Se on avoin kirjoitusfoorumi kaikille asiasta kiinnostuneille.

JULKAISIJAT

Lähikuva-yhdistys ry
Suomen Elokuvatutkimuksen Seura ry
Turun elokuvakerho ry
Turun yliopiston Mediatutkimus
Varsinais-Suomen elokuvakeskus ry

TOIMITUS

Päätoimittaja
Outi Hakola outi.j.hakola@helsinki.fi

Toimitussihteeri

Antti Lindfors antti.lindfors@utu.fi

Numeron 4/2017 vastaavat toimittajat
Antti Pönni ja Tytti Rantanen

Toimituskunta

Kaisa Hiltunen kaisa.e.hiltunen@jyu.fi
Kaisu Hynnä klhynn@utu.fi
Maiju Kannisto maiju.kannisto@utu.fi
Katariina Kyrölä katariina.kyrola@utu.fi
Satu Kyösola satu.kyosola@aalto.fi
Rami Mähkä rami.mahka@utu.fi
Niina Oisalo niina.oisalo@utu.fi
Antti Pönni antti.ponni@metropolia.fi
Tytti Rantanen tytti.p.rantanen@uta.fi
Tommi Römpötti tommi.rompotti@utu.fi
Jaakko Seppälä jaakko.i.seppala@helsinki.fi
Tanja Sihvonen tanja.sihvonen@iki.fi

Ulkoasu: Päivi Valotie

Kansi: *Kuolemaantuomittu on karannut / Un condamné à mort s'est échappé* (1956, O: Robert Bresson). Kuva: © KAVI.

TOIMITUKSEN OSOITE

Lähikuva c/o Varsinais-Suomen elokuvakeskus
Uudenmaankatu 1, 20500 Turku

<http://www.lahikuva.org>

<http://journal.fi/lahikuva>

LÄHIKUVAN aiempia, painettuja numeroita
myy Tiedekirja ja Lähikuva-yhdistyksen sihteeri
Päivi Valotie paivi.valotie@utu.fi



VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus

SISÄLLYS

Pääkirjoitus

Antti Pönni ja Tytti Rantanen
Elokvateorian ulottuvuuksista 3

Artikkelit 

Alexi Rennes
Bergsonilaisen elokuvateorian jäljillä 6

Antti Pönni
Einstein, Epstein, Eisenstein: elokuvan neljäs
ulottuvuus 19

Helena Oikarinen-Jabai
"Mulla on kans suomalaisuutta alitajunnassa"
– somalitaustaisten nuorten näkökulmia
suomalaisuuteen 38

Katsaukset

Jukka Sihvonen
Stan Brakhage, näkyjen kuljettaja 57

Aymeric Pantet
Aki Kaurismäen näkemys Robert Bressonin
elokuvateoksista 67

Näkökulma

Ismo Kiesiläinen
Miten kamerasta tuli kynä – 1900-luvun elokuva-
teoria 2000-luvun elokuvakasvatuksen muotoilussa 77

Arkistojen aarteet

Pasi Nyyssönen (alk. Lähikuva 2–3/1997)
Elokuva psykologisena ilmiönä: Münsterberg,
Eisenstein ja kognitiopsykologia 82

Veijo Hietala (alk. Lähikuva 3/1989)
Subjektin paikka klassisessa elokuvateoriassa.
Formatiivinen teoriaperinne ja mielen kieli 98

Kirja-arviot

Anton Kaes, Nicholas Baer ja Michael Cowan
(toim.) (2016) *The Promise of Cinema: German
Film Theory 1907–1933* (Antti Pönni) 105

Henry Bacon (toim.) (2016) *Finnish Cinema:
A Transnational Enterprise* (Satu Kyösola ja
Outi Hakola) 108

English Summaries 110

ELOKUVATEORIAN ULOTTUVUUKSISTA

Lähikuvan vuoden 2017 viimeinen numero suuntaa katseensa elokuvan teorian ja käytännön laita-alueille ja eri ulottuvuuksiin. Keskiössä ei ole elokuva tarinankerronnan välineenä vaan toisenlaiset tavat käyttää ja ymmärtää elokuvaa välineenä ja teoreettisena koetinkivenä. Numeron artikkelien ja katsausten näkökulmat ovat moninaisia. Vertaisarvioituissa artikkeleissa pureudutaan Henri Bergsonin filosofiaan, Sergei Eisensteinin ja Jean Epsteinin näkemyksiin neljännestä ulottuvuudesta elokuvassa ja maahanmuuttajataustaisten nuorten tekemiin elokuvaprojekteihin identiteetin rakentamisen välineinä. Katsauksissa tarkastellaan Stan Brakhagen kokeellisia elokuvia, kamerakynäpedagogiikkaa ja Aki Kaurismäen suhdetta Robert Bressoniin. Keskinäisestä erilaisuudesta huolimatta kaikissa numeron teksteissä pilkahtaa tavalla tai toisella esiin kysymys elokuvavälineen suhteesta ajatteluun.

Aleksi Rennes tarkastelee artikkelissaan Henri Bergsonin filosofian suhdetta elokuvaan. Vaikka ranskalaisfilosofin ajattelu on vaikuttanut keskeisellä tavalla eritoten Gilles Deleuzen elokuvafilosofiaan, Bergsonin omissa kirjoituksissa elokuva välineenä mainitaan vain ohimennen ja silloinkin melko negatiiviseen sävyyn. Bergsonin tapa käsitellä kuvallisuuden, liikkeen ja ajan teemoja kuitenkin ennakoi myöhempiä elokuvatutkimuksen painotuksia. Artikkelin luotaa Bergsonin havaintoteorian näkökulmasta elokuvan kykyä käsitellä subjektiivisen kokemuksen ja materiaalisen maailman välistä suhdetta. Rennes valottaa, miten Bergsonin ajattelu yhtäältä on luonteeltaan syvästi elokuvallista ja miten toisaalta elokuva itsessään näyttäytyy bergsonilaisen filosofian soveltamisena käytäntöön.

Antti Pönnin artikkeli käsittelee neljännen ulottuvuuden teemaa Sergei Eisensteinin ja Jean Epsteinin elokuva-ajattelussa. Sekä Eisenstein että Epstein viittavat elokuvakirjoituksissaan Albert Einsteinin ajatukseen ajasta neljäntenä ulottuvuutena ja pyrkivät lähestymään elokuvan luonnetta sen avulla. Eisenstein pohtii, miten elokuva voisi vaikuttaa katsojan tietoisuuteen. Tähän liittyen hän nostaa esiin elokuvassa taustalle jäävät, mutta katsojan kannalta silti merkitykselliset elementit, jotka hän rinnastaa musiikin yläsäveliin. Yksi tällainen ”yläsävelen” elementti on Eisensteinille kuvassa nähtävä liike, jonka hän nimeää neljänneksi ulottuvuudeksi. Myös Epsteinille neljäs ulottuvuus liittyy ajalliseen muutokseen kuvassa. Toisin kuin Eisenstein, Epstein ei suoranaisesti ole kiinnostunut elokuvan vaikutuksesta katsojaan, vaan siitä, miten katsoja kohtaa elokuvassa toisenlaisen ja vieraan havainnon maailmasta, elokuvakoneen tavan ”nähdä” ja ”ajatella” neljässä ulottuvuudessa. Artikkelin

nostaa esiin sen, miten sekä Eisensteinilla että Epsteinilla neljännen ulottuvuuden ajatus nivoutuu heidän elokuva-ajatteluunsa sisältyvään kognition kriisiin, jännitteeseen tieteellisyyden ja mystisyyden välillä.

Helena Oikarinen-Jabai tutkii artikkelissaan tapoja, joilla maahanmuuttajataustaiset nuoret käsittelevät kuulumisen ja identiteetin kokemuksiaan. Artikkelin pohjana on tutkimushanke, jossa somalinuoret toteuttivat joukon dokumentaarisia videoita ja radio-ohjelmia ja näin performatiivisesti pohtivat omaa identiteettiään suomalaisessa yhteiskunnassa. Tutkimushankkeen yhtenä lähtökohtana on osallistavuus eli se, että nuoret eivät ole vain tutkimuksen kohteena vaan he toimivat kanssatutkijoina, joilla on keskeinen rooli tulosten tuottamisessa. Tutkimuksessa elokuvan funktiona ei ole kokemuksen representaatio, vaan sen ajattelu ja prosessointi. Tuotetut teokset kyllä välittävät myös tekijöiden kokemuksia toisille, mutta yhtä tärkeä on se performatiivinen prosessi, jossa elokuvat syntyvät. Prosessin myötä nuoret voivat käsitellä, tiedostaa ja uudelleen tulkita esimerkiksi erilaisia kulttuurisia stereotyyppioita ja asemoida omaa suhdettaan niihin.

Jukka Sihvonen syventää katsauksessaan Stan Brakhagen merkitystä elokuvahistoriassa. Brakhage on nähty 1960-luvun alusta lähtien äärimmäisen subjektiivisen elokuvantekijän ruumiillistumana, ovathan hänen kokeelliset elokuvansa vahvasti omaelämäkerrallisia ja henkilökohtaisia. Sihvonen monipuolistaa tällaista rajausta avaamalla näkökulmia siihen, mitä henkilökohtainen ote elokuvan välineeseen Brakhagelle tarkoittaa. Brakhagen teokset pohtivat lähtökohtaisesti kuvan ja kielen välistä suhdetta, jossa kieli ei ole pelkästään ilmaisuväline vaan autonominen ja itsereflektiivinen ”olento”. Laajemmin ymmärrettynä Brakhagen elokuvat kokeilevat ja koettelevat Sihvosen mukaan sitä, millaiselta valoon, väriin ja liikkeeseen tukeutuva elokuvailmaisuus näyttää ja kuulostaa. Elokuva aineineen ja laitteineen on työkalu ihmissilmän näkemis- ja kokemiskykyjen ja -kyvyttömyyksien tutkimiseen.

Aymeric Pantet tarkastelee katsauksessaan Aki Kaurismäen suhdetta Robert Bressoniin. Lähtökohtana on Kaurismäen esittämä tulkinta Bressonista melodraamaelokuvien tekijänä. Tältä pohjalta Pantet pohtii, millä tavoin ja missä määrin Bressonin ja Kaurismäen elokuvat edustavat melodraaman traditiota ja miten Kaurismäki elokuvissaan muokkaa ja ottaa omakseen Bressonin käyttämiä melodraaman elementtejä. Kyse ei kuitenkaan ole vain vaikutteiden arvioinnista, vaan myös sen pohtimisesta, miten Kaurismäen elokuvat omalla tavallaan kommentoivat tai tulkitsevat Bressonia suomalaisesta kontekstista käsin. Kaurismäen tuotanto näyttäytyykin eräänlaisena ”tutkimuksena” Bressonista, Bressonin tuotannon ajattelemisena uudelleen.

Ismo Kiesiläinen esittelee katsauksessaan koulumaailman käyttöön kehittämänsä kamerakynäpedagogiikan mallia. Lähtökohtana Kiesiläisellä on ollut Alexandre Astrucin vuonna 1948 esittämä vaikutusvaltainen ajatus ”kamerakynästä” (*caméra-stylo*). Astrucin kamerakynämetaforan perusajatus oli se, että elokuvakamera voisi olla ajattelun ja sen ilmaisun välineenä yhtä monipuolinen kuin kirjoitettu kieli. Astrucin kamerakynäpohdinnat ovat enemmän suggestiivisia kuin täsmällisiä ja avaavat näin mahdollisuuden monenlaisille tulkinnoille. Tähän mahdollisuuteen Kiesiläinen on tarttunut. Kiesiläisen kamerakynäpedagogiikassa kamera ei ole tarinankerronnan tai taiteellisen ilmaisun väline. Sen sijaan tavoitteena on kertaluonteisesti havainnoida, prosessoida ja visualisoida ilmiöitä, käsitteitä ja oppimissisältöjä yksinkertaisen videolaitteen kuten puhelimen avulla. Näin kamerasta tulee samalla Astrucin kuuluttama ajattelun väline.



Elokuvateorian ulottuvuudet ovat puhuttaneet *Lähikuvassa* ennenkin. Arkistojen aarteina julkaisemme kaksi artikkelia. Pasi Nyyssösen vuoden 1997 artikkelissa perehdytään elokuvaan psykologisena ilmiönä Münsterbergin, Eisensteinin ja kognitiopsykologian valossa. Varhaisempaa perua puolestaan on Veijo Hietalan vuoden

1989 artikkeli, jossa etsitään subjektin paikkaa ja mielen kieltä klassisessa elokuvateoriassa, erityisesti formatiivisessa teoriaperinteessä.

Tämän numeron artikkelit ja katsaukset tarjoavat kukin omalla tavallaan uusia näkökulmia myös siihen, mitä elokuva potentiaalisesti voi olla tai miten sitä voidaan tehdä, katsoa ja tulkita toisella tavalla. Tarkastelukohteena ovat siis elokuvateorian ulottuvuudet. Elokuva voi avata uusia näkökulmia maailman, ajallisuuden ja subjektiviteetin filosofiseen tarkasteluun. Se voi olla vaikuttamisen väline tai tuoda todellisuudesta esiin ulottuvuuksia, jotka muutoin jäisivät näkemättä. Sillä voidaan tutkia ja kommentoida toisia elokuvia tai nähdä asioita toisella tavalla. Se voi olla myös käytännöllinen apuväline, jonka avulla voi tutkia omaa identiteettiään tai oppia uusia asioita maailmasta. Sanalla sanoen elokuva ja elokuvateorioiden paljous voivat avata uusia teitä ajattelulle.

Joulukuussa 2017

Antti Pönni ja Tytti Rantanen

Aleksi Rennes

Aleksi Rennes, FM
mediatutkimus, Turun yliopisto

BERGSONILAISEN ELOKUVA- TEORIAN JÄLJILLÄ



Artikkelissa käsitellään Henri Bergsonin filosofian merkitystä elokuvateorian historian kannalta. Bergson käsittelee kuvallisuuden, liikkeen ja ajan teemoja tavoin, jotka ennakoivat myöhempiä elokuvatuotuksen painotuksia. Nostan artikkelissa esiin tulkintoja, joissa toisaalta korostetaan Bergsonin ajattelun perimmäistä elokuvallista luonnetta ja toisaalta nähdään elokuva itsessään bergsonilaisen filosofian soveltamisena käytäntöön.

Henri Bergson (1859–1941) oli elokuvan varhaisvaiheessa 1900-luvun alussa ensimmäisiä filosofejia, joka lähestyi tätä uutta elokuvallista teknologiaa nimenomaan filosofisten ongelmanasettelujen näkökulmasta. Silti Bergsonin suhde elokuvateorian historiaan näyttää hyvin jännitteisenä ja häilyvänä. Ensinnäkään häntä ei voida sinällään pitää elokuvateorian pioneerina, sillä elokuva ei ole hänen teksteissään suinkaan systemaattisen käsittelyn kohteena. Lisäksi niissä kohdin, kun hän todella mainitsee elokuvan, tämä tapahtuu jokseenkin negatiivisessa sävyssä.

Bergson nostaa elokuvan esiin ainoastaan teoksessaan *L'Évolution créatrice* (1907) verratessaan elokuvamekanismin toimintaa ihmisen reflektiiviseen tietoisuuteen, joka määrittää tämän funktionaalisen kokemusmaailman muotoja mutta ei kykene tavoittamaan todellisuuden monimuotoisuutta ja jatkuvaa liikettä sellaisenaan. Tällaista elokuvallista tietoisuutta vastaan Bergson asettaa filosofian olennaiseksi tehtäväksi irrottautumisen arkikokemuksen intellektuaalisista tottumuksista. Hänen tulkintansa elokuvan potentiaalista on näin ollen hyvin pessimistinen: jos elokuva pystyy parhaimmillaankin vain jäljentämään inhimillisen arkikokemuksen vakiintuneita muotoja, sille ei voida myöntää erityistä filosofista merkityksellisyyttä.

Bergsonin osoittama epäluulo elokuvaa kohtaan asettaa jossain määrin paradoksaalisen vaatimuksen pyrkimyksille tuoda hänen ajatteluaan laajemmin elokuvan teorian ja käytännön yhteyteen: ne harvat kohdat, joissa hän eksplisiittisesti mainitsee elokuvan, on ikään kuin lähtökohtaisesti jätettävä huomiotta. Niiden sijaan Bergsonin antia elokuvateorialle on etsittävä muualta. Itse asiassa tällaisia yhteyksiä elokuvaan on mahdollista löytää Bergsonin filosofian kaikkein perustavimmista teemoista, hänen kuvallisuuden käsitteistön varaan rakentuvasta ontologiastaan sekä tavoitteestaan muotoilla uusia tapoja ajatella liikettä ja aikaa. Monella tapaa elokuvan historiassa on kyse

samankaltaisten ongelmien koettelusta käytännössä. Tältä kannalta katsottuna ei olekaan yllättävää, että Bergsonin liikkeen ja ajan käsitteellistykset ovat toimineet hyvinkin vaikutusvaltaisena esikuvana monille myöhemmille elokuvateoreetikoille.

Liikkeen ja ajan ajattelu edellyttää Bergsonilla erityisen, täsmällisesti määritellyn metodologian. Hän korostaa, että filosofista tutkimusta ei tule mallintaa niinkään ulkoisen todellisuuden käsitteellisen analyysin mukaisesti, vaan esikuvana toimii ennemminkin subjektiivinen välitön tietoisuus eli eräänlainen intuitiivinen sisäinen elämä, joka edeltää kokemuksen tietoista reflektiivistä haltuunottoa. Siinä missä tutkittavan ilmiön tuominen erilaisten käsitteiden alle tuottaa siitä aina välttämättä vain vaillinaisen ja suhteellisen ymmärryksen, filosofian tulisi pyrkiä tavoittamaan asioita itsessään, sisältäpäin, samalla tavoin kuin subjekti elää omaa sisäistä todellisuuttaan. Tällaisen sisäisyyden näkökulman perustalta Bergson rakentaa filosofiassaan kokonaisen intuition metodin, jonka tavoitteena on ylittää inhimillinen näkökulma ja jaotella tavanomaisessa funktionaalisessa kokemuksessa ilmenevää todellisuutta kohti sen koostavia puhtaita metafysiikan komponentteja, jotka itsessään muodostavat kaiken reaalisen kokemuksen ehdot.

Tässä artikkelissa esitän, että Bergson ei missään vaiheessa sovelle omaa metodologiaansa elokuvaan. Toisin sanoen hän pitäytyy ulkopuolisessa näkökulmassa esittäessään negatiivisen tulkintansa elokuvakoneiston luonteesta. Niinpä Bergsonin filosofian ottaminen todella elokuvateoreettiseen käyttöön edellyttää sitä, että intuition metodia sovelletaan myös elokuvaan itsessään. Nostan esimerkiksi tällaisesta menettelytavasta ennen kaikkea Gilles Deleuzen (1925–1995) tulkinnan Bergsonin metafysiikan ja elokuvan välille hahmottuvista syvälleikäyistä yhtäläisyyksistä. Bergsonin filosofian kiinnittymisessä elokuvan tavoin kuvallisuuden, liikkeen ja ajan problematiikkaan ei ole Deleuzen mukaan kyse vain satunnaisesta yhtäläisyydestä, vaan bergsonilaisessa ajattelussa on jotain olennaisella tavalla elokuvallista. Tietyssä mielessä Deleuze laajentaa Bergsonin itsensä esittämän analogian mittasuhteita: elokuva ei ilmennä ainoastaan subjektin arkikokemuksen rakentumisen tapaa, vaan siinä tulee näkyviin Bergsonin koko metafysiinen järjestelmä.

Lisäksi tarkastelen lyhyesti Bergsonin vaikutusta suhteessa Jean Epsteinin (1897–1953) ja Béla Balázsin (1884–1949) elokuvateorioihin. Bergsonilaisen universumin elokuvallisen luonteen toteamisen lisäksi he määrittelevät elokuvan itsessään havainnon koneistoksi, joka sellaisenaan toteuttaa käytännössä intuition metodia ja tekee reaalisen kokemuksen sijaan näkyväksi tuon kokemuksen muodostumisen ehdot. Aluksi selvennän kuitenkin vielä sitä, mitä Bergson todella tarkoittaa elokuvallisella mekanismilla ja sen yhdenmukaisuudella suhteessa reflektiiviseen tietoisuuteen.

Kinematografi sisällämme

Kun Bergsonin filosofian merkittävyttä on tarkasteltu suhteessa taiteenteoriaan, elokuvan sijaan ilmeisimmäksi kiinnekohdaksi hahmottuu yleensä kirjallisuus. Tämä pätee etenkin 1900-luvun alun modernistiseen kirjallisuuteen, jonka yhtäläisyyksiä Bergsonin filosofiseen järjestelmään on kartoitettu laajasti. Merkittävin yhdistävä tekijä näiden välillä on kiinnostus subjektiiviseen aikakokemukseen sekä oletus siitä, että juuri tällainen sisäisestä kokemuksesta ammentava lähestymistapa tarjoaa merkityksellisen näkökulman ajan todelliseen luonteeseen. Tällöin aika ei pelkisty vain yksittäisten erillisten hetkien

lineaariseksi peräkkäisyydeksi, vaan se ymmärretään monimutkaisemmaksi kokemuksen järjestymisen tavaksi, jossa eri aikatasot limittyvät ja kutoutuvat lakkaamatta toisiinsa. (Meretoja & Mäkilä 2012, 9–10.)

Bergsonilla tämä ajan ja subjektiivisen tietoisuuden tematiikka kiteytyy keston (*durée*) käsitteessä. Sen avulla hän luonnostelee käsitystä inhimillisestä sisäisestä elämästä, joka koostuu yksinomaan prosesseista ja jota kuvastaa siten kokemus jatkuvasta muutoksesta. Kestossa psyykkiset tilat eivät asetu rinnakkain ja erilleen siten, että niihin voitaisiin soveltaa mekanistisia kausaalisääntöjä ekstensiivisen ulkoisen maailman tapaan. Sen sijaan peräkkäiset psyykkiset tilat läpäisevät toisensa, ja kukin niistä muodostaa heterogeenisen erottamattoman osan jatkuvasti muuttuvassa keston kokonaisuudessa. (Bergson 2001, 131, 235–237.) Niinpä erillisten hetkien sarjan sijaan kestossa on kyse ajallisesta synteisistä. Tässä näkemyksessä korostuu erityisesti muistin rooli. Muisti kutoo ajan ulottuvuuksia yhteen, säilyttää menneisyyden ja takaa sen läsnäolon jokaisessa nykyhetkessä. (Guerlac 2006, 66–67; Bergson 2004, 188.)

Keston käsite asettaa Bergsonin filosofiselle projektille lähtökohtaisesti hyvin haastavan ilmauksellisen ongelman, sillä kesto vastustaa olemuksellisesti kielellistä haltuunottoa. Kielen keskeisenä funktiona on muuntaa yksilön sisäinen ja välitön kokemusmaailma yhteisöllisesti jaettavaksi. Tätä varten todellisuuden monimuotoisuus ja heterogeeninen jatkuvuus on pilkottava vastaamaan erityisiä, toisteisia ja merkitykseltään suhteellisen sidottuja symboleja. Kielellinen representaatio siis pysäyttää kokemuksen virran ja irrottaa sen jatkuvuudesta erillisiä, suhteellisen vakaita osia. (Bergson 2001, 128–129.) Tässä mielessä keston filosofian laatimiseen sisältyy väistämättä vaatimus ilmaista sitä, mitä on mahdoton ilmaista. Samankaltainen problematiikka ajaa myös modernistista kirjallisuutta purkamaan kielellisen ilmaisun konventioita. Esimerkiksi erilaiset tajunnanvirtatekniikan muodot voidaan tältä kannalta hahmottaa pyrkimyksenä tavoittaa sanojen vakaan ja jähmeän pinnan alta todellisen sisäisen kokemuksen virtaavuus (ks. Kumar 1962, 1–16).

Keston tavoittamisen vaikeus ei kuitenkaan pelkisty Bergsonilla yksinomaan kielelliseksi ongelmaksi, vaan suhteellinen staattisuus ja vakaus määrittävät yleisemminkin subjektin yhteisöllistä ja käytännöllistä kokemusmaailmaa. Inhimilliselle ajattelulle ja havainnolle on luontaista eristää ympäröivän materiaalsen todellisuuden kaoottisuudesta pysyviä muotoja. Niiden myötä subjektin ympärille järjestyy olennaisella tavalla inhimillinen todellisuus, joka on aina hallittavissa ja tiedettävissä. Juuri tätä kielenkäyttöä laajempaa tottumukseen perustuvien havainto- ja ajattelukykyjen kokonaisuutta Bergson vertaa elokuvaan. Hän siis tulkitsee elokuvamekanismin toiminnan analogisena sille, miten subjekti on totunnaisessa olemassaolossaan etäännytynyt välittömästä sisäisestä kokemuksestaan. Elokuva ei kykene tavoittamaan todellisuuden laadullisesti erilaisten liikkeiden moneutta sellaisenaan, vaan filminauhalle tallentuu sarja liikkumattomia kuvia, joiden liike tuotetaan vasta jälkikäteen ja keinotekoisesti elokuvakoneistossa itsessään asettamalla kuvia nopeasti peräkkäin. Elokuva ei näin ollen kiinnity asioiden sisäiseen tulemiseen, vaan se tarjoaa maailmaan olennaisella tavalla ulkopuolisen näkökulman, josta käsin todellinen kesto on aina tavoittamattomissa. Juuri tällainen ulkopuolisuus kuvastaa myös subjektin käytännöllistä maailmassa olemisen tapaa. Havainnossamme, ajattelussamme ja kommunikaatiossamme ”käynnistämme eräänlaisen kinematografian sisällämme”, koostamme todellisuuden erillisistä, suhteellisen pysyvistä asiointiloista, jotka oletamme ontologisesti ensisijaisiksi suhteessa niiden väliseen abstraktiin, ei-yksilölliseen ja neutraaliin liikkeeseen. (Bergson 1998, 304–307.)

Tällainen menettelytapa on välttämätön subjektin funktionaaliselle ole-massaololle ja toiminnalle maailmassa. Bergson kuitenkin korostaa, että filosofia puhtaan spekulatiivisena asennoitumisena maailmaan ei voi toimia tällä subjektiivisten tarpeiden määrittämällä tasolla. (Bergson 1998, 313–314.) Filosofinen näkökulma on näin ollen pyrittävä irrottamaan ymmärryksen to-tunnaisista muodoista. Tavoitteena tulee olla kartoittaa reaalisen kokemuksen ehtoja sellaisenaan, ”etsiä kokemusta sen lähteeltä, tai pikemminkin ennen sitä ratkaisevaa *käännettä*, kun, kallistuen oman hyötymme suuntaan, siitä tulee todellisesti *inhimillistä* kokemusta”. (Bergson 2004, 241.)

Seuraamalla Bergsonin intuition metodia tämän kokemuksellisen käänteen tuolle puolen näkyviin tulee hänen filosofiansa keskeinen dualistinen jaottelu puhtaan kestollisen ajan ja puhtaan ekstensiivisen avaruuden välillä. Maailma ilmenee subjektille tosiasiallisesti aina näiden kahden puhtaan komponentin erilaisina yhdistelminä ja sekoituksina, mutta filosofisen tiedon edellytykse-nä on, että kokemuksellisia yhdistelmiä jaotellaan niiden laadullisten erojen mukaisesti kohti puhtaan kestollisuuden ja puhtaan avaruudellisuuden tendenssejä. (Deleuze 1991, 22–23.) Tämä merkitsee olennaisesti ajattelun avaamista kohti esisubjektiivista ja ei-inhimillistä¹ (Bergson 2007, 163–164).

Reaalisen kokemuksen ehdot, esisubjektiivinen ja ei-inhimillinen todeli-suus ovat kaikki olennaisessa mielessä kielellisen representaation tavoit-tamattomissa. Bergsonin filosofinen projekti kurottaa siis lakkaamatta sitä kohti, mitä ei voida ilmaista. Tästä syystä Bergsonin kirjoitustyyli itsessään muodostaa mielenkiintoisen tutkimuskohteen: miten kieltä voidaan käyttää sille ominaisen sovellusalueen ulkopuolella? Bergsonin ilmaisussa ei ole ensi-sijaisesti kyse käsitteiden ja niiden välisten loogisten suhteiden määrittelystä. Sen sijaan päähuomio on erilaisten tilanteiden kuvailussa sekä ajatuskokeissa, jotka antavat lukijalle tilaisuuden tuntea ja elää konkreettisesti Bergsonin ideoita ennen niiden sanallistamista. Bergson siis pyrkii vetoamaan lukijan intuition läheystydessään aiheita, jotka väistävät kielellistä representaatiota. (Guerlac 2006, 63.)

Elokuvalle Bergson ei kuitenkaan tunnu myöntävän mahdollisuutta sa-mankaltaiseen välittömään kytkökseen suhteessa intuition: elokuvakoneisto kiinnittyy automaattisesti ja olemuksellisesti ulkopuoliseen näkökulmaan. Toisaalta Bergsonin elokuvaa koskevat kommentit sellaisenaan ilmentävät hyvin tyypillistä piirrettä hänen kirjoitustyyliinsä: hän nostaa esiin havain-nollistavia esimerkkejä, jotka liittyvät lisäksi usein nimenomaan erilaisiin teknologioihin. Hän muun muassa selvittää teoriaansa aivojen toiminnasta vertaamalla niitä puhelinkeskukseen: aivot eivät tuota representaatioita maailmasta vaan kytkevät vastaanotettuja liikkeitä toimeenpantuihin liik-keisiin erinäisiin analyysi- ja valikointiprosesseihin nojaten (Bergson 2004, 19–20). Osana tällaisten esimerkkien jatkumoa Bergsonin elokuvaa koskevien huomioiden ei voida sinällään olettaakaan muodostavan minkäänlaista ko-konaisvaltaista kannanottoa elokuvan filosofiseen statukseen sen enempää kuin aivojen vertaaminen puhelinkeskukseen toimisi tuollaisen modernin kommunikaatioverkoston analyysinä.

Niinpä Bergsonin ajattelun merkitys elokuvateorialle ei voi pelkistyä vain näihin hänen yksittäisiin kommentteihinsa. Esimerkiksi Gilles Deleuze nojaa vahvasti Bergsonin filosofian keskeisimpiin kehittelyihin hahmotellessaan elokuvakäsitystä, jossaokuva ei näydy ensisijaisesti representaation vaan pikemminkin havainnon ja siitä edeten myös ajattelun teknologiana. Deleuze erittelee Bergsonin metafysiikasta kolme tasoa – universumin kestollinen kokonaisuus, puhtaan materian taso eli immanenssin taso sekä tältä tasolta

1 Vaikka Bergson mallintaa intuition metodia mukailmalla subjektin välitöntä tietoisuutta, tämä ei kuitenkaan missään nimessä merkitse filosofian määrittelyä pelkäksi itsetutkis-keluksi (Bergson 2007, 155). Deleuze kiinnittää tähän liittyen huomion siihen, miten Berg-sonin kokonaistuotannossa tapahtuu olennainen siirtymä keston käsitteen määrittelys-sä: sen sovellusalue laajenee psykologisesta kokemuksesta kokonaisen monimutkaisen on-tologian keskeiseksi teemaksi (Deleuze 1991, 34). Keston merkitys siis laantuu ensi-näkin subjektin psykologisesta kokemuksesta esisubjektiiv-iksi reaalisen kokemuksen ehdoksi mutta vielä edelleen koko universumin järjesty-misen tavaksi. Näin ollen myöskaan psykologisen keston tasolla alun perin tapahtuva vapauden ja määräämättömyy-den affirmointi ei rajoitu vain inhimillisen toiminnan alueelle: ”Universumi on *kestollinen*. Mitä enemmän tutkimme ajan olemusta, sitä paremmin tulemme ymmärtämään, että kesto tarkoittaa keksimistä, muotojen luomista, absoluuttisesti uuden jatkuvaa laatimis-ta.” (Bergson 1998, 11.)

subjektiivisessä kokemuksessa leikkautuvat suhteellisen suljetut järjestelmät – ja määrittelee edelleen kullekin tarkat vastineet elokuvallisessa ilmaisussa: kesto vertautuu montaasiin, immanenssin taso otokseen ja subjektiivinen kokemus kuvarajaukseen.

Kuva, materia, liike

Teoksessa *Matière et mémoire* (1896) Bergsonin pääasiallisena pyrkimyksenä on määritellä uudelleen länsimaisen ajattelun historiassa keskeinen hengen ja aineen dualismi. Perinteisissä dualistisissa teorioissa lähtökohtaisena ongelmana on, miten mieli ja materia tai tietoisuus ja ulkoinen maailma ovat sovittavissa yhteen. Tämä ongelma voidaan esittää kuvan ja liikkeen terministön: toisella puolella on tietoisuus määriteltynä yksinomaan kuvien tai representaatioiden alueeksi, samalla kun toisella puolella ulkoinen todellisuus hahmottuu avaruudellisten liikkeiden mekaaniseksi järjestelmäksi. Tällöin herää kysymys, miten näiden kahden erilaisen järjestyksen vuorovaikutus, kuvien ja liikkeen eittämätön kytkös, on mahdollista selittää kausaalilakien alaisessa maailmassa. (Deleuze 1986, 56.)

Yritykset ratkaista tätä problematiikkaa ovat johtaneet kahteen vastakkaiseen koulukuntaan, idealismiin ja realismiin. Bergson (2004, vii–ix) paikantaa näiden koulukuntien välisessä kiistassa perimmäisimmän ongelman ennen kaikkea käsityksiin materiasta eli ulkoisen maailman luonteesta. Toisessa materia pelkistetään vain kuviksi subjektin tietoisuudessa, kun taas toisessa subjektin havaintojen myönnetään kyllä olevan riippuvaisia reaalista objekteista, mutta objektien ja niistä tehtyjen havaintojen välille oletetaan silti ylittämätön laadullinen ero. Bergsonille sekä idealismin että realismin keskeiset teesit materian olemuksesta ovat liioiteltuja. Hän määrittelee materian koostuvan jatkuvassa liikkeessä olevista kuvista. Näiden materia-kuvien olemassaolo sijoittuu idealististen ja realististen käsitysten ilmentämien ääripäiden väliin: kuva on enemmän kuin pelkkä representaatio subjektin mielessä mutta vähemmän kuin inhimillisen ymmärryksen ulottumattomissa oleva asia itsessään. Lyhyesti sanoen kyse on kuvallisuudesta, jolla on itsenäinen olemassaolo. Tällaisen määrittelyn avulla Bergson välttää sen kuilun materian olemassaolon ja ilmenemisen välillä, jonka realismi ja idealismi omissa materian käsitteellistyksissään olettavat.

Materian kuvallisuus mahdollistaa Bergsonille materiaalisen, ei-elollisen maailman määrittelyn materia-kuvien äärettömäksi joukoksi täysin inhimillisestä näkökulmasta irrallaan ja riippumatta. Tällainen puhdas materiaalisuushan on jo lähtökohtaisesti realismin ja idealismin ulottumattomissa niiden omista käsitteellisistä rajauksista johtuen. Puhtaan materian tasolla paljastuu jatkuvan liikkeen ja variaation todellisuus: kuvamateriassa risteilee erilaisia muunnoksia ja häiriöitä, jännittymisiä ja löyhentymisiä niin, että jokainen kuva on ”vain tie, jota pitkin kulkee jokaiseen suuntaan muokkautumisia, jotka levittäytyvät kautta suunnattoman universumin”. (Bergson 2004, 28, 266.) Tällä tasolla liike ei kiinnity vakaisesti substansseihin, vaan muutos itsessään on substantiaalista. ”Ei ole liikkuvaa objektia, joka on erillinen suoritetusta liikkeestä. Ei ole mitään liikutettua, joka on erillinen vastaanotetusta liikkeestä. Jokainen asia, eli jokainen kuva, on erottamaton sen aktioista ja reaktioista: tämä on universaalia variaatiota.” Puhtaan materian tasolla vallitsee siis universaalien aaltoilun maailma, jossa kuva ja liike ovat identtisiä keskenään.

Niinpä Bergsonilla materia-kuvan käsite on yhtä kuin liike-kuva. (Deleuze 1986, 58–59.)

Deleuze nostaa juuri liike-kuvan käsitteen oman elokuvafilosofiansa lähötöpiiteeksi ja esittää samalla Bergsoniin verrattuna vastakkaisen tulkinnan elokuvakoneiston luonteesta: hän samastaa elokuvallisen kuvan liike-kuvaan. Muissa kuvataiteen lajeissa katsojan on koostettava liike havaitsemistaan itsessään liikkumattomista elementeistä, mutta elokuvan ominaispiirteenä on sen liikkeen automaattisuus. Elokuvassa siis liike on välittömästi annettuna, jolloin ei ole tarvetta välittävälle tietoisuudelle eikä katsojan tulkinnallisille mekanismeille. Näin ollen elokuvan on mahdollista luoda katsojan tajuntaan välitön yhteys, joka ikään kuin edeltää inhimillisen havainnon ja ajattelun tavanomaisia muotoja. (Deleuze 1989, 156.) Deleuzen ja Bergsonin elokuvakäsityksiä vertaamalla voidaan päästä jokseenkin nurinkuriseen ilmaisuun: kohdatessaan elokuvakoneistossa tuotetun kuvan subjektille mahdollistuu sellaisen esisubjektiviisen kokemusmaailman lähestyminen, jossa hänen oma sisäinen kinematografinsa ei ole vielä käynnistynyt.

Havainnon ulottuvuudet

Puhtaan materian taso hahmottuu Bergsonilla täysin deterministisenä kokonaisuutena, jossa jokainen kuva toimii kaiken vastaanottamansa liikkeen neutraalina välittäjänä. Tällä tasolla kuitenkin muodostuu myös niin sanottuja määräämättömyyden keskuksia eli eläviä olentoja tai tietoisuuksia, joiden kohdalla materia-liikkeen välttämättömät, säännölliset ja kaikkialle levittäytyvät kausaaliketjut katkeavat. Tietoisuus määrittyy ikään kuin lyhyeksi intervalliksi immanenssin tason kokonaisuudessaan kattavassa liikkeiden verkostossa. Tämä intervalli tuottaa lykkääntymisen vastaanotetun ja toimeenpannun liikkeen välillä, jolloin subjektin reaktio ulkopuolelta tuleviin ärsykkeisiin ei ole välitön tai automaattinen, vaan sillä on mahdollisuus liikkeen analysointiin ja reaktioidensa valikointiin. (Deleuze 1986, 62.)

Vastaanotettujen liikkeiden analyysi mahdollistaa tietoisien havainnon, joka rajaa pois valtaosan todellisuudesta eristäen liikkeiden moninaisuudesta ainoastaan subjektin omiin tarpeisiin, haluihin ja intresseihin sopivat liikkeet. Näin onkin selvää, että objektin tietynlainen ilmeneminen subjektille tietynä hetkenä ei tuo mitään uutta tuohon objektiin itseensä vaan pikemminkin vähentää siitä osan eli kaiken sen, mikä on subjektin näkökulmasta yhden-tekevää.² Materiaalisen todellisuuden ja tietoisuuden välille määrittyy siis ainoastaan aste-ero. (Bergson 2004, 28–30.) Toisin sanoen objektissa ja siitä tehdyssä havainnossa on kyse samasta kuvasta mutta suhteutettuna kahteen eri viittausjärjestelmään. Ensinnäkin on materian jatkuvan variaation ja virtauksen todellisuus, jossa jokaisella kuvalla on oma absoluuttinen ja objektiivinen arvonsa. Toisekseen on tietoisien havainnon subtraktiivinen järjestelmä, jossa koko maailma kaartuu etuoikeutetun havaitsijan ympärille. Subjekti muodostaa tämän järjestelmän keskuksen, ja sen liikkeet ja intressit määräävät ympäröivien kuvien järjestymisestä. Havaittujen objektien arvo määriytyy tällöin relatiivisesti, aina suhteessa havaitsevaan subjektiiin. (Bergson 2004, 12–13; Deleuze 1986, 62–63.)

Bergson siis samastaa metafysiikkassaan toisiinsa materian, kuvan ja liikkeen. Mielenkiintoisen lisän tähän käsitteketjuun tarjoaa valon käsitteistö, jonka korostaminen tuo mukanaan merkittävän kysymyksen inhimillisen tietoisuuden roolista materiaalisessa maailmassa. Länsimaisen ajattelun pe-

2 Tässä paljastuu myös, kuinka radikaalisti Bergsonin havaintoteoria poikkeaa aiemmasta filosofisesta perinteestä, jossa havaitsemisen funktio on nähty puhtaasti tiedolliseksi. Jos subjektin omat tarpeet määräävät havainnon järjestymisestä, sen ensisijaisena funktiona ei voi olla puolueeton todellisuuden luonteesta spekulointi. (Bergson 2004, 17.) Juuri tästä syystä filosofia ei voi tyytyä toimimaan inhimillisen havainnon ja arkikokemuksen määrittämällä tasolla.

rinteessä tietoisuus on nähty metaforisesti kuin valonsäteenä, joka irrottaa asioita niiden synnynnäisestä pimeydestä. Nyt valoa ei kuitenkaan aseteta hengen vaan materian puolelle: materia kokonaisuudessaan hohtaa valoa jo itsessään. Se ei tarvitse mitään ulkoista valonlähdettä. Jos johonkin kohtaan tällä materian tasolla oletetaan tietoisuus, se näyttäytyy ennemminkin eräänlaisena hämäryyden ilmentymänä, joka pysäyttää valon esteettömän levittäytymisen kautta koko immanenssin tason ja heijastaa osan valosta takaisin. Objekti tulee subjektille havaittavaksi juuri tällä tavoin heijastettuna. (Deleuze 1986, 60–61.)

Mutta jos tietoinen havainto on vain vähennys objektista sellaisenaan eli objektin luontaisen valoisuuden himmentymä eikä näiden välillä siten ole kuin aste-ero, niin myös jokaisessa puhtaan materian tason pisteessä kehkeytyy välttämättä omanlaisensa tietoisuus ja havainto. Tällainen objektiivinen tai materiaallinen tai puhdas havainto voi siis paikantua mihin tahansa kohtaan materia-liikkeen äärettömässä verkostossa. Jokainen tällainen ei-etuoikeutettu paikka kokoa ja siirtää eteenpäin kaikki materiaallisen todellisuuden liikkeet. Niinpä puhtaaseen havaintoon ei sisälly mitään rajaamista, vaan se ulottuu kattamaan immanenssin tason kokonaisuudessaan muodostaen olennaisessa mielessä tietoisuuden *de jure*. (Bergson 2004, 30–31; Deleuze 1986, 61.) Siinä on kyse eräänlaisesta ”täyden” kuvallisuuden tilasta, joka on väistämättä inhimillisen havainnon ja kokemuksen tavoittamattomissa ja siten virtuaalinen (Rodowick 1997, 28).

Bergsonin ajattelun tavoin myös 1900-luvun alun fenomenologiaa kuvastaa pyrkimys päästä irti idealismin ja realismin dualismeista, ylittää kuilu subjektin ja objektin, havaittajan ja havaitun välillä. Fenomenologinen metodi on kuitenkin vastakkainen Bergsonin metodiin nähden. Husserlilainen fenomenologia olettaa analyysinsä lähtökohdaksi inhimillisen intentionaalisen tietoisuuden, jonka myötä havaitseva subjekti ja havaittu objekti muodostavat aina jakamattoman yksikön. Näin ollen Husserlilla ”kaikki tietoisuus on tietoisuutta jostakin”. Bergsonin etenemistapa on päinvastainen. Hän aloittaa materia-kuvien universaalista virtauksesta ja sille immanentista tietoisuudesta. Tästä hän johtaa tietoisuuden *de facto* erityisenä kuvana muiden kuvien joukossa. Bergsonin väite onkin radikaalimpi kuin fenomenologien: ”kaikki tietoisuus on jotakin”. Nämä kaksi metodologia tarjoavat myös jyrkästi toisistaan poikkeavat näkökulmat elokuvatutkimukseen. Fenomenologisessa lähestymistavassa elokuvakin määritellään suhteessa subjektiivisen ”luonnollisen havainnon” normiin. Bergsonin filosofiassa tällaista samanlaista normatiivisuutta ei muodostu, jolloin myös elokuvaa on mahdollista tarkastella osana pyrkimystä kohti niitä ehtoja ja voimia, jotka edeltävät inhimillisyyden ja subjektiivisuuden vakiintuneita muotoja. (Deleuze 1986, 56–57, 61; Bogue 2003, 29.) Tässä suhteessa esimerkiksi Deleuzen tapa määritellä elokuva liikekuvien kokoelmaksi implikoi irrottautumista vaikutusvaltaisesta elokuvatutkimuksen perinteestä, jossa elokuva on ymmärretty ensisijaisesti suhteessa representaation käsitteistöön. Tällaisen irrottautumisen myötä elokuva ei ole enää ensisijaisesti elokuvaa jostakin, vaan elokuva on aina jotakin.

Elokuva ja maailma

Omaksuessaan Bergsonin liike-kuvan käsitteen elokuvateoreettiseen käyttöön Deleuze päätyy hahmottamaan elokuvan ja Bergsonin filosofian välille merkittäviä yhtäläisyyksiä, jotka eivät pelkisty vain siihen, että soveltuvien

elokuvallisten esimerkkien avulla pyrittäisiin havainnollistamaan Bergsonin esittämiä ideoita. Sen sijaan elokuvallisten ilmaisun perustavissa muodoissa itsessään toistuu bergsonilaisen metafysiikan rakenne, sen järjestyminen kolmelle eri tasolle.

Ensimmäistä tasoa eli subjektiivista tietoista kokemusta Deleuze vertaa elokuvan kuvarajaukseen. Kuvarajauksen funktiona on määrittää ympäröivästä maailmasta eristetty äärellinen joukko, joka koostuu kuvassa kunakin hetkenä läsnä olevista kuvaelementeistä. Tämä eristäminen jää kuitenkin aina välttämättä vaillinaiseksi. Kuvaelementtien joukko ei voi siis olla täydellisen itsenäinen, vaan rajaus määrittää sille välttämättä myös merkityksellisen ulkopuolen. Ulkopuolen määrittäminen on mahdollista kahdessa hyvin erilaisessa moodissa. Ensinnäkin rajaus voi olla suhteellinen, jolloin kuvaan rajatun tilan ja sen avaruudellisen ulkopuolen välille muodostuu aktualisoitavissa oleva suhde. Kuvan ulkopuoli merkitsee tällöin kokonaisuudessaan kaikkien joukkojen joukkoa, ääretöntä ja homogeenistä jatkuvuutta. Esimerkiksi kamera-ajo näyttäytyy tällaisen sisä- ja ulkopuolen välisen suhteen jatkuvana uudelleenneuvotteluna. (Deleuze 1986, 12, 16.)

Toisaalta kuvarajauksen moodi voi olla absoluuttinen, mikä edellyttää yleensä kuvan voimakkaampaa eristämistä avaruudellisesta ympäristöstään. Tällöin kuvan avautuminen ei tapahdu enää kohti ympäröivää materiaalista maailmaa, vaan ulkopuoli määrittyy kestolliseksi kokonaisuudeksi, jonka kanssa kuva asettuu virtuaaliseen suhteeseen. Juuri tässä avautumisen kaksinaisuudessa tulee näkyviin elokuvallisten kuvarajauksen ja subjektiivisen tietoisuuden yhtäpitävyys: kummassakin rajaamalla tehdään näkyväksi kuva, joka on edelleen jaoteltavissa kohti sen muodostumisen ehtoja – eli toisaalta kohti puhtaan materian tasoa ja toisaalta kohti kestollista kokonaisuutta. (Deleuze 1986, 17.)

Bergsonin metafysiikan kolmas taso eli kesto vertautuu Deleuzen elokuvafilosofiassa erityisesti montaasiin. Montaasi tarkoittaa tässä yhteydessä ennen kaikkea liike-kuvien ja niiden välisten suhteiden organisointia sellaisella tavalla, että niistä voidaan johtaa elokuvan kestollinen kokonaisuus, sen ajallinen jatkuvassa muutoksessa oleva muoto. Montaasin kautta elokuvallinen ilmaisu siis tavoittelee kuvaa ajasta, joskin tällainen kuva jää välttämättä epäsuoraksi niin kauan kun se muodostuu liike-kuvien välityksellä.³ (Deleuze 1986, 29.)

Kuvarajauksen ja montaasin väliin Deleuze (1986, 19) sijoittaa otoksen elokuvallisena liike-kuvana, jossa todentuu kuvan ja liikkeen ykseys. Samoin kuin suljetun järjestelmän avautumisessa myös otoksen liikkeessä voidaan erottaa relatiivinen ja absoluuttinen puoli. Toisaalta otoksessa on kyse vakaiden kuvaelementtien sijainnin muuntelusta tilassa, ja toisaalta nämä suhteelliset variaatiot äärellisen joukon sisällä tai eri joukkojen välillä ilmaisevat myös muutosta kestollisessa kokonaisuudessa.

Relatiivinen liike vertautuu selkeästi subjektiiviseen havaintoon, mutta otoksessa mahdollistuu myös erityinen elokuvallinen havainto: ”luonnolliseen havaintoon kuuluu pysähdyksiä, kiinnityspaikkoja, määrättyjä pisteitä tai toisistaan erottuvia näkökulmia [...] kun taas elokuvallinen havainto toimii jatkuvasti, yhdessä ja samassa liikkeessä niin, että jopa sen pysähdykset muodostavat siitä olennaisen osan ja ovat vain värähtelyä sille itselleen.” Elokuvallinen liike-kuva ikään kuin ”uuttaa” esiin puhdasta liikettä liikkuvista objekteista. Se pääsee käsiksi liikkeeseen, joka muodostaa näiden objektien yhteisen olemuksen. Näin otos itsessään määrittyy ”liikkeiden liikkeeksi”. (Deleuze 1986, 22–23.) Saattaessaan esiin puhdasta liikettä otos lähestyy immanenssin tasolla vallitsevaa universaalien variaation tilaa ja elokuvallinen

3 Deleuze erottaa toisistaan kaksi erilaista elokuvallista logiikkaa ja käytäntöä: liike-kuvan alaisen ja aika-kuvan alaisen elokuvan. Näistä ensin mainittu kattaa pääasiassa 1900-luvun ensimmäisen puoliskon niin sanotun klassisen elokuvan aikakauden, kun taas aika-kuvan alle luokituu toisen maailmansodan jälkeinen ”moderni” elokuva. Klassisessa elokuvassa tila muodostaa perustan, jota vasten liikettä arvioidaan ja mitataan. Samalla myös aika pelkistyy vain avaruuden kaltaiseksi liikkeen mitaksi, jolloin kaikki ajallisen järjestyksen tavat ovat pohjimmiltaan aina palautettavissa lineaariseen kronologisuuteen. Näiden periaatteiden varaan rakentuva elokuvallinen ilmaisu voi saavuttaa ainoastaan epäsuoran representaation ajasta. Aika-kuvan alaisessa elokuvassa sen sijaan ajasta tulee ensisijaista, liikettä edeltävää. Modernin elokuvan kerrontaa luonnehtii kronologisen järjestyksen takaamisen sijaan ei-kronologinen aika, jossa eri aikatasot sekoittuvat ja ovat samanaikaisia keskenään. Tällaisessa tapauksessa Deleuze affirmoi elokuvalla kyvyn tavoittaa ei vain maailman liikettä sellaisenaan vaan myös suoran ja välittömän kuvan ajasta. (Deleuze 1989, 36–37.)

havainto siten materiaalista kaikkialle levittäytyvää havaintoa (Deleuze 1986, 64). Otos voi siis suhteutua elokuvassa niin subjektiivisen kuin objektiivisenkin havainnon viittausjärjestelmiin, ja käytännössä se kulkeekin jatkuvasti näiden kahden ontologisen tason, inhimillisen ja ei-inhimillisen, elävän ja elottoman väliä. Tästä kierrosta kumpuaa subjektiivisen funktionaalisen todellisuuden ja ei vielä tai ei enää inhimillisen maailman vuorotteleva välkyntä. (Ks. Deleuze 1986, 71–72.) Elokuva katsoessa siis katsojan tietoisena havainnon paikan ottaa elokuvallinen havainnon mahdollisuusehtojen koettelu. Näin ollen elokuva kykenee tuottamaan konkreettisen kokemuksen siitä vieraasta, ei funktionaalista todellisuudesta, jota Bergson pyrkii kuvaamaan filosofiassaan kirjallisesti.

Deleuzen elokuvafilosofian ja Bergsonin metafysiikan yhtäpitävyydessä ei ole kyse pelkästä isomorfiasta – erityisesti ajatus materian ja valon identtisyydestä johtaa vielä pidemmälle menevään päätelmään. Nimittäin jos materia-kuvat ovat valoa siinä missä valkokankaalle heijastetut elokuvalliset kuvatkin, näiden välille ei hahmotu laadullista eroa. Ne koostuvat tismalleen samasta ”materiaalista”. Tältä kannalta katsottuna elokuvallisuus ei tarkoita ensisijaisesti maailman representaatiota, sen taiteellista esillepanoa, vaan Deleuze sijoittaa elokuvan ja materiaallisen maailman ikään kuin samalle olemassaolon tasolle. (Bogue 2003, 34.) Niiden olemassaolon yksinäisyys ei kuitenkaan ole kannanotto ainoastaan elokuvan ontologiseen statukseen, vaan tämä samastaminen tapahtuu myös toiseen suuntaan: bergsonilainen universumi on olemukseltaan elokuvallista, itsessään metaelokuvaa. Omaksuessaan Bergsonin havaintoa ja materiaa koskevassa teoriassa kehkeytyviä liikkeitä ja rytmejä Deleuze siis kartoittaa yhtä lailla elokuvallista universumia kuin maailmoittunutta elokuvaakin. (Ks. Deleuze 1986, 59.)

Elokuva maailman koostamisena

Elokuvan ja maailman asettuminen samalle olemassaolon tasolle merkitsee sitä, että elokuva ei ainoastaan toisinnalla vaan itsessään koostaa todellisuutta. Deleuze ei tarkastele elokuvaa tiettyjen ennalta määriteltyjen filosofisten ongelmien kuvittajana eikä myöskään vain yhtenä mahdollisena filosofisen analyysin ja ajattelun kohteena. Sen sijaan hän käsittää elokuvan itsessään erityislaatuiseksi ajattelun tapahtumaksi, jolla on kyky luoda omanlaistaan ajattelua ja tuottaa omaa filosofiaansa. Elokuva toimii siis ikään kuin ajattelevana koneena, jota eivät sido inhimillisen havainnon ja ajattelun luontaiset rajoitukset. Tällainen näkemys elokuvan luonteesta ei nouse esiin yksinomaan Deleuzen elokuvafilosofiassa, vaan samankaltaisten olettamusten varaan rakentuu myös laajempi, joskin elokuvatutkimuksen marginaalissa kehittynyt, perinne. (Väliaho 2003, 23–24.) Bergsonin filosofian vaikutus elokuvateoriaan tulee erityisen selkeästi näkyviin juuri tämän suuntauksen yhteydessä.

Bergsonilaisen käsitteistön kannalta kiinnittyminen elokuvan ei-inhimilliseen näkökulmaan merkitsee olennaisesti intuition metodin toteuttamista käytännössä. Siinä on siis kyse kokemuksen jaottelusta kohti sen reaalisia ehtoja, kohti puhdasta kestoa ja puhdasta avaruudellisuutta. Tähän Bergsonin ontologiseen kahtiajakoon sisältyy myös selkeä episteeminen tehtävänjako: filosofian tulee asettaa ongelmia suhteessa keston, kun taas avaruus ja sen kautta määräytyvät järjestymisen tavat ovat tieteen aluetta (Deleuze 1991, 35). Toisaalta näitä tiedon muotoja ei voi pitää täysin toisistaan riippumattomina, sillä tiede vaatii aina metafyyssisen vastineen, jota ilman se jää liian abstraktiksi.

Bergson asettaakin filosofiansa tavoitteeksi nimenomaan modernia luonnontiedettä vastaavan metafysiikan luomisen. (Deleuze 1991, 116.)

Tällainen modernin metafysiikan projekti tulee tarpeelliseksi sillä hetkellä, kun newtonilainen mekanistinen malli universumin toiminnasta asettuu kyseenalaiseksi. Tällöin tieteellinen varmuus ja kausaalinen järkähtämättömyys alkavat korvautua tilastollisilla todennäköisyyksillä ja epistemologisella määräämättömyydellä. (Guerlac 2006, 16–17.) Osana modernin luonnontieteen murrosta empiirinen havainnointi alkaa menettää merkitystään tieteellisenä menetelmänä. Esimerkiksi astronomisessa tai atomia pienemmässä mittakaavassa tutkittavia ilmiöitä ei voida tavoittaa suoraan havainnoimalla vaan ainoastaan spekulatiivisten teorioiden kautta. Samalla inhimillisen havainnon itsestään selvänä pidetty välitön suhde ulkoiseen todellisuuteen kyseenalaistuu: tieteen tarjoama kuvaus materiaalisesta todellisuudesta ei enää vastaa ihmisen subjektiivisessa havainnossa näyttäytyvää maailmaa. (Bell 1999, 11–12.) Sen sijaan moderni tiede pureutuu pikemminkin inhimillisen kokemuksen muodostumisen ehtoihin ja paljastaa tavanomaisten havaintojen alta aaltoilun, värähtelyn ja säteilyn todellisuuden (Turvey 2008, 23).

Bergsonin pyrkimys irrottautua ihmiskeskeisestä näkökulmasta tapahtuu olennaisesti hänen oman aikansa tieteellisen murroksen kontekstissa. Esimerkiksi atomistisen todellisuuskäsityksen kyseenalaistuminen tieteen piirissä voidaan hahmottaa bergsonilaisittain siirtymänä kohti objektiivista havaintoa, jossa todellisuuden liike ei jähmety vakaiksi kappaleiksi: ”Me voimme yhä puhua atomeista; atomi voi jopa säilyttää yksilöllisyytensä suhteessa mieleemme, joka eristää sen; mutta atomin kiinteys ja inertia liukenevat joko liikkeeksi tai voimaviivoiksi, joiden keskinäinen solidaarisuus tuo takaisin universaalin jatkuvuuden.” (Bergson 2004, 264–265.)

Bergsonin merkittävyyttä elokuvan ajattelun kannalta korostaa se, että myös varhainen elokuvateoria osallistuu olennaisesti tähän keskusteluun havaitsemisen episteemisistä rajoitteista määritellesään elokuvan ominaispiirteeksi kyvyn esittää ja tallentaa todellisuutta sellaisenaan. Juuri kyky tuottaa kuva todellisuudesta automaattisesti ilman välittävää tietoisuutta erottaa elokuvan paitsi muista taiteista myös ihmissilmän ja -katseen toiminnasta. Siten se mahdollistaa ainutlaatuisen pääsyn todellisuuteen tai olemassaoloon sellaisenaan. Nimenomaan tähän olemukselliseen automatiikkaan vedoten elokuvaa pidettiin sen ensimmäisinä vuosina ennemmin tieteellisiin tarkoituksiin kuin kerronnalliseksi taiteeksi soveltuvana. (Trotter 2007, 3–5.)

Tällainen modernin luonnontieteen havaintoa kohtaan osoittaman skeptismin elokuvateoreettinen vastine on Malcolm Turveyn mukaan jäänyt nykyisessä keskustelussa liian vähälle huomiolle. Tätä puutetta paikkaamaan hän muotoilee ajatusta erityisestä paljastavan (*revelationist*) elokuvateorian koulukunnasta.⁴ Lähtökohtana tässä teoriaperinteessä on siis käsitys inhimillisen näkökyvyn luontaisesta rajoittuneisuudesta, jonka elokuvateknologia omanlaisenaan ”havaintokoneena” pystyy ylittämään. (Turvey 2006, 77–78.) Siten elokuvallinen kuva kurottaa kohti inhimillisen kokemuksen ei-inhimillisiä ja esisubjektiivisiä ehtoja, mikä havainnon tapauksessa tarkoittaa erityisesti kohdistumista puhtaan avaruudellisuuden ja materiaalisuuden suuntaan. Näin ollen katsoja voi kohdata elokuvassa maailman sellaisena kuin se on ilman häntä – täydellisen kopion todellisuudesta, joka on itsessään kokonainen siitä huolimatta, että se sulkee ulkopuolelleen katsojan subjektiivisen näkökulman. Elokuva tuottaa näin katsovalle subjektille kokemuksen tunnistettavasta mutta samanaikaisesti hätkähdyttävän vieraasta olemassaolosta. (Wood 1999, 222, 231.) Elokuva antaa katsojalle kaksinaisen

4 Tyypillisesti varhaisista elokuvateorioista eritellään kaksi merkittävää koulukuntaa: realismi ja formalismi. Realismi painottaa todenmukaisen illuusion tuottamista, jossa valkokangas toimii ikkunana todenkaltaiseen fiktiiviseen maailmaan. Formalistisessa koulukunnassa taas korostuu teknisen kokeilun merkitys ja elokuvan kyky manipuloida todellisuutta. Paljastava elokuvateoria voidaan sijoittaa näiden kahden perinteen väliin, sillä se lainaa piirteitä kummatakin: toisaalta se korostaa elokuvan kykyä jäljentää todellisuutta sellaisenaan, mutta toisaalta tämä jäljentäminen ei tapahdu imitoimalla subjektiivisen havainnon luontaisia muotoja vaan päinvastoin manipuloimalla elokuvallista kuvaa niin, että ilmaisu voi vapautua ihmisymmärryksen vakiintuneista rakenteista ja avautua kohti puhtaan materiaalista maailmaa. (Turvey 2006, 85–87.)

lupauksen: lupauksen entistä välittömämmästä, kokonaisvaltaisemmasta ja objektiivisemmasta läsnäolosta maailmassa, mutta samalla myös lupauksen ennen kokemattomasta poissaolosta. Tässä paikantumisen kaksinaisliikkeessä piilee elokuvallisen havainnon perimmäinen problematiikka.

Turvey nimeää paljastavan elokuvateorian keskeisiksi edustajiksi muun muassa Jean Epsteinin ja Béla Balázsin. He molemmat nojaavat teorioissaan myös Bergsonin filosofiaan, ja olennaisesti kummallakin elokuva määrittyy koneistoksi, joka tekee tiettäväksi reaalisen kokemuksen ehtoja ja siten tavallaan toteuttaa bergsonilaisen ajattelun metodia käytännössä. Epsteinin (2009, 50–52) mukaan elokuvan erityisyys taiteena tulee sen kyvystä tavoittaa todellisuuden liikettä ja paljastaa siten objekteista sellaisia ”fotogeenisiä” puolia, joita ihminen ei pysty tavallisesti havaitsemaan. Elokuvallinen kuva on olemuksellisesti neliulotteista, sillä se lisää esimerkiksi maalaustaiteen kolmeen avaruudelliseen ulottuvuuteen vielä ajallisen perspektiivin. Tämän takia se pystyy ennen näkemättömällä tavalla esittämään objektin liikettä ja variaatioita aika-avaruudessa. Epsteinin mukaan elokuva omaksuu tietystä mielessä animistisia voimia, kun valkokankaalla tulee näkyviin objektien oma ei-inhimillinen elämä ja persoonallisuus. Elokuva kykenee siis paljastamaan objektien todellisuuden, animistisen liikkeen universumin, joka on täysin irrallinen ja vieras suhteessa inhimillisen ymmärryksen totuttuihin muotoihin.

Balázsin ihmisen havaintokyvyn rajoitteet eivät määrity niinkään luonnolliseksi vaan historialliseksi ilmiöksi. Hänen mukaansa modernisaation prosessin seurauksena modernin ihmisen suhde maailmaan on pelkistynyt noudattamaan vain sanallistettavissa olevia, käsitteellisiä ja kielellisiä rakenteita. Bergsonilainen teema kielen sopimattomuudesta ilmaisemaan sisäistä elämää toistuu Balázsin vaatimuksena palata esimoderniin visuaaliseen kulttuuriin. Tässä modernin kritiikissä elokuvalla määrittyy ratkaiseva rooli: sillä on tietystä mielessä pedagoginen vastuu opettaa katsojaa uudelleen hyödyntämään ja ymmärtämään sanojen lisäksi myös ruumiillisia ilmaisun voimia. Tällaisella elein ja ilmein tapahtuvalla ilmaisulla on kyky tavoittaa välittömästi ihmisen sisäisyydestä sellaisia ei-rationaalisia alueita, jotka on modernissa sanan kulttuurissa unohdettu. (Ks. Balázs 2010, 9–15.)

Myös Deleuzen elokuvafilosofia asettuu ainakin jossain määrin jatkeeksi tälle paljastavan elokuvateorian perinteelle. Sen lisäksi, että Deleuze viittaa kirjoituksissaan suoraan niin Epsteinin kuin Balázsiinkin, näiden kolmen välille voidaan hahmottaa myös syvempi yhtäläisyys, jonka perustana on ennen kaikkea ajatus siitä, että subjektiivisen havainnon muodot tai ihmispsykeen rakenteet eivät voi toimia elokuvan ymmärtämisen ensisijaisena mallina. Tämä elokuvateoreettinen impulssi inhimillisen todellisuuden koordinaattien ylittämiseen periytyy keskeisesti nimenomaan Bergsonin filosofiasta ja sille ominaisesta pyrkimyksestä vapauttaa ajattelu intellektuaalisten tottumusten määräysvallasta. Näin tulee siis näkyviin erityinen elokuvatutkimuksen perinne, jolle Bergsonin filosofia on toiminut tärkeänä inspiraationa. Se ulottuu Epsteinin ja Balázsin 1920-luvulta alkaen kirjoitetuista teksteistä aina Deleuzen 1980-luvulla julkaistuihin *Cinéma*-kirjoihin saakka.

Toki tässä artikkelissa esitetty kuvaus ei sellaisenaan riitä muodostamaan missään nimessä kattavaa yleisesitystä Bergsonin ajattelun elokuvateoreettisesta merkityksestä. Tässä suhteessa mielenkiintoinen käsittelemättä jäänyt kysymys koskee esimerkiksi sitä, minkälaisena Bergsonin vaikutus näyttäytyy nykypäivän elokuvatutkimuksessa. Tämä vaikutus välittyy tosin edelleen vahvasti juuri Deleuzen elokuvafilosofian ja sen uusien sovellusten kautta, mutta tästä jatkumosta eksplisiittisesti erottautumaan pyrkivänä esimerkki-

nä voidaan nostaa esiin John Mullarkeyn tuotanto. Mullarkey korostaa, että elokuvaa ei tule käsitellä niinkään filosofisten ongelmien kuvittamisen näkökulmasta, vaan huomio tulee kiinnittää enemmän elokuvan mahdollisuuksiin luoda omaa ajatteluaan. Toisin sanoen elokuvateorian on pyrittävä tavoittamaan elokuvan audiovisuaalisia ilmaisumahdollisuuksia sellaisenaan ennen filosofisten diskurssien väliintuloa. Tällaista ”intuitiivista” lähestymistapaa hahmotellessaan Mullarkey nojaa Deleuzen tavoin ennen kaikkea Bergsonin filosofiaan, joskin asettaen oman Bergson-tulkintansa jyrkästi Deleuzen tulkintaa vastaan. Mullarkey tarkastelee elokuvan luonnetta etenkin suhteessa bergsonilaiseen tapahtuman käsitteeseen korostaen elokuvan kykyä luoda odottamattomia ja uusia näkymiä, jotka avaavat myös katsojassa uudenlaisia havainnon ja ajan kokemisen mahdollisuuksia. (Ks. Mullarkey 2009, 78–109, 156–187.)

Lopuksi

Henri Bergsonin merkitys elokuvateorialle pitää rakentaa tietyssä mielessä epäsuorasti. Hänen omat kommenttinsa elokuvasta eivät sinällään osoita erityistä elokuvateoreettista kunnianhimoa, vaan ne toimivat havainnollistavana esimerkkinä, jossa pääasiallinen mielenkiinto ei kohdistu suinkaan elokuvaan itseensä. Bergson ei toisin sanoen ota missään kohtaa elokuvaa todella filosofisen tutkimuksen kohteeksi. Kun Bergsonin filosofiaa on myöhemmin pyritty soveltamaan elokuvateoreettiseen käyttöön, huomio onkin yleensä kiinnitetty tuon havainnollistavan esimerkin sijaan Bergsonin ajattelun keskeisimpiin kuvallisuuden, liikkeen ja ajan käsitteistöihin. Näiden teemojen yhteydessä bergsonilainen filosofia sekä elokuvallinen teoria ja käytäntö kohtaavat toisensa hyvinkin luonnollisesti.

Näitä kohtaamisia kartoittaessaan Gilles Deleuze hahmottaa elokuvan ja Bergsonin ajattelun välille hyvin perustavanlaatuisen yhdenmukaisuuden. Hän rakentaa Bergsonilta omaksutun liike-kuvan käsitteen varaan omalakista elokuvallista logiikkaa, jossa bergsonilaisen metafysiikan rakenne ja keskeiset eronteot saavat tarkat vastineensa tietyissä elokuvallisen ilmaisun peruselementeissä. Tämä ei tarkoita ainoastaan sitä, että elokuva soveltuisi erityisen hyvin havainnollistamaan Bergsonin ajattelua, vaan vielä olennaisemmin kyse on elokuvan ja maailman asettumisesta samalle olemassaolon tasolle. Tästä syystä elokuvakoneisto hahmottuu enemmän havaitsevaksi ja ajattelevaksi kuin representoivaksi mekanismiksi.

Mutta jos elokuvan ja todellisuuden välille määrittyy tällä tavoin vain asterero, Bergsonin tavoittelemat reaalisen kokemuksen ehdot, eli puhdas kesto ja puhdas avaruudellisuus, näyttäytyvät yhtä lailla myös reaalisen elokuvan ehtoina. Tällöin elokuvallisen ilmaisun käytännöissä mahdollistuu olennaisesti näiden ehtojen koettelu. Tällainen huomio nousee esiin jo hyvin varhaisessa elokuvateoriassa, muun muassa Jean Epsteinin ja Béla Balázsin esityksissä. Niissä elokuvalla myönnetään kyky tuottaa katsojassa ajattelua ja havaintoja, jotka eivät ole vielä järjestyneet vakiintuneiden subjektiivisten muotojen mukaisesti. Näin elokuvakoneisto voi toteuttaa käytännössä sellaisen einhimillisen, subjektin intellektuaalisia tottumuksia horjuttavan kytköksen todellisuuteen, jota Bergson omassa metodologiassaan peräänkuuluttaa.

Tässä artikkelissa olen keskittynyt pääasiassa Bergsonin havaintoteoriaan ja sitä kautta elokuvan kykyyn käsitellä subjektiivisen kokemuksen ja materiaalisen maailman välistä suhdetta. Bergsonin intuition metodin avulla

toteutettavan jaottelun toinen puoli eli puhdas kesto on näin ollen jäänyt vähemmälle huomiolle. Kuitenkin myös kestollisen ajan käsitteistö ja siihen kytkeytyvä teoria muistista ovat toimineet merkityksellisenä vaikuttimena erinäisille elokuvateoreettisille lähestymistavoille. Esimerkiksi Deleuze on soveltanut myös näitä teemoja Bergsonin filosofiasta, erityisesti käsitellessään modernia elokuvaa ja sille ominaista aika-kuvan elokuvallista logiikkaa. Laajemmassa bergsonilaisen elokuvateorian kartoituksessa keston ja avaruuden tai puhtaan muistin ja puhtaan havainnon välinen jaottelu saattaisikin toimia hyvin mielenkiintoisena lähtökohtana ja omanlaisenaan elokuvateorian historian luokittelutapana.

Lähteet

- Balázs, Béla (2010) "Visible Man or the Culture of Film". Teoksessa Erica Carter (toim.) *Béla Balázs: Early Film Theory*. New York, Oxford: Berghahn Books.
- Bell, Michael (1999) "The metaphysics of Modernism". Teoksessa Michael Levenson (toim.) *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 9–32.
- Bergson, Henri (1998) *Creative Evolution*. Mineola, New York: Dover Publications.
- Bergson, Henri (2001) *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. Lontoo: Dover Publications.
- Bergson, Henri (2004) *Matter and Memory*. Mineola, New York: Dover Publications.
- Bergson, Henri (2007) *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics*. Mineola, New York: Dover Publications.
- Bogue, Ronald (2003) *Deleuze on Cinema*. New York, Lontoo: Routledge.
- Deleuze, Gilles (1986) *Cinema 1: The Movement-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles (1989) *Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles (1991 [1988]) *Bergsonism*. New York: Zone Books.
- Epstein, Jean (2009) "Eräistä fotogeenisyyden ehdoista". *Lähikuva* 1/2009, 48–54.
- Guerlac, Suzanne (2006) *Thinking in Time: An Introduction to Henri Bergson*. Ithaca, Lontoo: Cornell University Press.
- Kumar, Shiv K. (1962) *Bergson and the Stream of Consciousness Novel*. Lontoo, Glasgow: Blackie & Son Limited.
- Meretoja, Hanna & Mälikalli, Aino (2012) "Ajallisuus kirjallisuudessa kulttuurisena, historiallisena ja filosofisena kysymyksenä". Teoksessa Hanna Meretoja & Aino Mälikalli (toim.) *Tulkintojen aika: Kirjoituksia ajallisuudesta kirjallisuudessa*. Turku: Utukirjat, 1–22.
- Mullarkey, John (2009) *Refractions of Reality: Philosophy and the Moving Image*. Lontoo: Palgrave Macmillan.
- Rodowick, D. N. (1997) *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham, Lontoo: Duke University Press.
- Trotter, David (2007) *Cinema and Modernism*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Turvey, Malcolm (2006) "Balázs: Realist or Modernist?". *October* 115, 77–87.
- Turvey, Malcolm (2008) *Doubting Vision: Film and the Revelationist Tradition*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Väliaho, Pasi (2003) "Keskipäivä–keskiyö: Liikkuvasta kuvasta elokuvan asiana". *niin & näin* 36, 22–29.
- Wood, Michael (1999) "Modernism and film". Teoksessa Michael Levenson (toim.) *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 217–232.

Antti Pönni

Antti Pönni, FL
Metropolia-ammattikorkeakoulu

EINSTEIN, EPSTEIN, EISENSTEIN: ELOKUVAN NELJÄS ULOTTUVUUS



Artikkelissa tarkastellaan Sergei Eisensteinin ja Jean Epsteinin tapaa käyttää Albert Einsteinin suhteellisuusteoriasta juontuvaa neljännen ulottuvuuden ajatusta elokuvavälineen luonteen määrittelyssä. Sekä Eisensteinin että Epsteinin tavassa puhua elokuvan ”neljännessä ulottuvuudesta” ilmenee jännite tieteellis-rationaalisen ja mystisen ajattelutavan välillä. Eisenstein pyrkii hallitsemaan jännitettä refleksologisen psykologian avulla, mutta joutuu lopulta väljentämään näkemyksiään. Epsteinin ratkaisuna jännitteeseen on antaa tilaa samaan aikaan sekä rationaalis-tieteellisille ja mystisille aspekteille ja näiden kohtaamiselle.

Neljäs ulottuvuus!? Einstein? Mystiikkaa?

Näin huudahtaa neuvostoliittolainen elokuvaohjaaja ja -teoreetikko Sergei Eisenstein (1978, 140) vuoden 1929 artikkelissaan ”Neljäs ulottuvuus elokuvassa”, joka nimensä mukaisesti pyrkii lähestymään elokuvan luonnetta ”neljännen ulottuvuuden” ajatuksen kautta. Jo hieman aiemmin neljänteen ulottuvuuteen elokuvassa oli viitannut ranskalainen Jean Epstein vuoden 1924 artikkelissaan ”Eräistä fotogeenisyyden ehdoista”: ”En ole koskaan ymmärtänyt, miksi ajatus neljännessä ulottuvuudesta on ympäröity niin suurella mystiikalla. Sen olemassaolo on varsin ilmeistä: se on aika.” (Epstein 2009, 50; 1974b, 139.)

Epstein (1897–1953) ja Eisenstein (1898–1948) olivat lähes täsmälleen saman ikäisiä, ja molemmat tunnetaan paitsi elokuvantekijöinä myös teoreetikoina. Molempien kirjallinen tuotanto on poikkeuksellisen laajaa ja omintakeista. Elokuvatutkija Tom Gunning (2012, 18) luonnehtiikin tuoreehkon Epstein-artikkelikokoelman johdannossa Epsteinia ”ajattelun syvyydessä” heti Eisensteinin jälkeen merkittävimmäksi mykkäkauden teoreetikoksi.

Neljännen ulottuvuuden ajatuksessa Epsteinin ja Eisensteinin pohdinnat leikkaavat ainakin hetkellisesti toisiaan. Molemmat korostavat, että ajatuksessa ei ole mitään ”mystistä” – Epstein suorasanaisesti, Eisenstein retorisesti. Molemmat myös yhdistävät ajatuksen neljännessä ulottuvuudesta ainakin jollain tasolla Albert Einsteinin (1879–1955); Eisenstein julkilausutusti, Epstein

epäsuorasti, mutta selvästi artikkelin kokonaisuuden ja muiden tekstiensä kontekstissa.

Tarkastelen artikkelissani, miten Eisenstein ja Epstein tulkitsevat tai käyttävät Einsteinin yhdistettyä ajatusta ajasta neljäntenä ulottuvuutena ja miten heidän näkemyksensä suhteutuvat toisiinsa. Kiinnostavaa on paitsi se, miten heidän näkemyksensä liittyvät tai eivät liity Einsteinin, myös se, miten niissä ilmenee mystiikan ja tieteellisyyden välinen jännite. Päällisin puolin molemmat näyttäisivät irtisanoutuvan mystiikasta ja korostavan rationaalisuuden ja tieteen merkitystä. Samalla korostettu mystiikan kieltäminen nostaa kuitenkin esiin sen, että ainakin jostain näkökulmasta neljännen ulottuvuuden teema on tulkittavissa mystiseksi.

Osoitan, että sekä Eisensteinin että Epsteinin tapa käsitellä neljännen ulottuvuuden teemaa ilmentää laajempaa heidän ajattelussaan ilmenevää jännitettä elokuvavälineen tieteellisen ja mystisen tulkinnan välillä. Tämä jännite liittyy erityisesti siihen, miten he ymmärtävät elokuvavälineen suhteen katsojan havaintokokemukseen ja laajemmin tietoisuuteen. Tarkastelen tätä jännitettä erityisesti R. Bruce Elderin esittämän ”kognition kriisin” ajatuksen avulla. Sekä Eisensteinin että Epsteinin lähestyvät jännitettä erilaisilla strategioilla päätyen erilaisiin tuloksiin, mutta kumpikaan ei pysty lopullisesti sitä purkamaan.

Neljäs ulottuvuus ennen Einsteinia

Ajatus neljännestä ulottuvuudesta oli herättänyt laajaa keskustelua jo ennen Einsteinia. Alun perin matematiikan piiristä lähtenyt keskustelu synnytti 1900-luvun alkuvuosina erilaisia populaareja tulkintoja ja herätti laajaa kiinnostusta etenkin avantgarde-taiteen kentällä – jopa niin, että taidehistorioitsija Linda Hamiltonin (1984, 205) mukaan neljäs ulottuvuus oli ”taiteilijoiden yleinen kiinnostuksen kohde lähes jokaisessa modernissa suuntauksessa”. Taustalla oli 1800-luvulla matematiikassa syntynyt kiinnostus useampiulotteiseen geometriaan, minkä pohjalta 1870-luvulta alkaen alkoi muotoutua ajatus näkymättömästä neljännestä ulottuvuudesta (Henderson 2009, 133). Fiktiossa yksi varhainen ilmentymä oli H. G. Wellsin teos *Aikakone* (1895), jonka päähenkilön mukaan ”Ulottuvuuksia on siis todellisuudessa neljä, joista kolme me nimitämme kolmeksi avaruusulottuvuudeksi ja neljättä ajaksi” (Wells 1979, 8). Wells oli lainannut ajatuksen neljännestä ulottuvuudesta astronomi ja matemaatikko Simon Newcombin vuonna 1893 pitämästä luennosta, jonka taustalla lienee ollut jo vuonna 1884 neliulotteisuuden ajatuksesta luennoinut matemaatikko C. E. Hinton (Wells 1975, 49; ks. myös Wells 1979, 9).

Hamiltonin mukaan juuri Hinton oli keskeisessä roolissa neljännen ulottuvuuden ajatuksen laajentamisessa matematiikan ulkopuolelle. Toisin kuin Wells painotti Hinton neljännen ulottuvuuden tilallista tulkintaa: neljäs ulottuvuus on tila, jota kuitenkaan ei voi suoraan havaita. (Hamilton 2009, 137–138.)¹ Hamiltonin (1975–76, 97) mukaan neljännen ulottuvuuden tilallinen tulkinta olikin hallitseva 1900-luvun alussa, ja vasta Einsteinin teorian läpimurron myötä ajallinen tulkinta vähitellen syrjäytti sen.

Tilallisessa tulkinnassa kiinnostusta herätti erityisesti ajatus neljännestä ulottuvuudesta korkeampana, tavanomaiselle havainnolle näkymättömänä tasona, jonka havaitsemiseksi on kehitettävä intuitiota ja pyrittävä ylittämään oman havaintokyvyn rajat. Tilallista tulkintaa edusti esimerkiksi runoilija ja avantgarde-vaikuttaja Guillaume Apollinaire, joka esitti oman mallinsa neliulotteisesta tilasta teoksessaan *Les Peintres cubistes* vuonna 1913. (Bohn 2002,

1 Spekulaatioita neljännestä tilallisesta ulottuvuudesta perusteltiin usein analogian avulla: jos kuvitellaan kaksiulotteinen maailma, jonka asukkaat eivät kykene ymmärtämään kolmatta ulottuvuutta (jonka tiedämme olevan todellinen), niin eikö voida yhtä hyvin ajatella, että on olemassa neljäs ulottuvuus (vaikka emme rajoitustemme vuoksi voikaan sitä havaita)? Tällaisen ajatuksen esitti jo Edwin Abbott Abbot vuonna 1884 romaanissaan *Flatland: A Romance in Many Dimensions* (suom. *Tasomaa: Moniulotteinen romanssi*, 1997), joka kertoo kaksiulotteisessa maailmassa elävästä neliöstä, joka kohtaa kolmiulotteisen pallon, joka tutustuttaa hänet kolmiulotteiseen Avaruusmaahan. Tästä sitten seuraa spekulaatioita useammista ulottuvuuksista. (Ks. Hamilton 2009, 136; Abbott 1997.)

8, 15–19.) Yksi populaarikulttuurin esimerkki on puolestaan teknoutopisti Gaston de Pawlowski, joka vuonna 1912 julkaisi teoksen *Voyage au pays de la quatrième dimension* ("Matka neljännen ulottuvuuden maahan"). Pawlowskilla, kuten monilla muillakin, neljäs ulottuvuus viittasi jonkinlaiseen näkyvän todellisuuden takana olevaan kuvitteelliseen rinnakkaistodellisuuteen (Wall-Romana 2013, 70–71; Bohn 2002, 13).

Ajatus neljännestä ulottuvuudesta sai myös esoteerisia tulkintoja. Vaikutusvaltaisimpia tässä suhteessa oli venäläinen Pjotr Demionovitš Uspenskij (1878–1947), joka tunnetaan myös nimellä P. D. Ouspensky². Hintonin ajatusten innoittamana Uspenskij esitti teoksessaan *Tertium Organum* (1911) mystisen tulkinnan, joka yhdisti neljännen ulottuvuuden äärettömyyteen ja "kosmiseen tietoisuuteen" (Henderson 1975–76, 97–98; 2009, 139; Elder 2008, 238). Uspenskijn ajatuksilla oli huomattava vaikutus venäläiseen avantgardeen. Uspenskij innoitti esimerkiksi taidemaalari Kasimir Malevitšia, joka antoi joukolle vuonna 1915 maalaamiaan suprematistisia maalauksia alaotsikon "värimassoja neljännessä ulottuvuudessa" ja korosti neljänteen ulottuvuuteen liittyvää äärettömyyden kokemusta (Henderson 1975–76; 2009, 147–150; Elder 2008, 237–238).

Vasta Einsteinin suhteellisuusteorian saama julkisuus syrjäytti vähitellen neljännen ulottuvuuden tilallisen tulkinnan 1920-luvulle tultaessa (Henderson 1975–76, 97; 1984, 206; 2009, 133–136). Toisaalta tuodessaan ajatuksen neljännessä ulottuvuudesta luonnontieteellisen ajattelun keskiöön Einstein antoi sille samalla uuden "tieteellisyyden" auran myös populaarissa ajattelussa. Tai kuten Epstein (1974a, 107) vuonna 1922 toteaa: "Einstein on tehnyt ajasta muodikasta; tai aika Einsteinista".

Suhteellisuusteoria ja aika neljäntenä ulottuvuutena

Einsteinin suhteellisuusteorian läpimurrossa on kolme keskeistä etappia: vuonna 1905 julkaistu "erityinen suhteellisuusteoria", vuonna 1915 julkaistu "yleinen suhteellisuusteoria" ja vuonna 1919 teorian vahvistaneet kokeet, jotka tekivät teoriasta laajasti tunnetun ja nostivat Einsteinin kansainväliseen julkisuuteen.

E erityisen suhteellisuusteorian yksi näkyvä mullistus oli uusi tulkinta ajan luonteesta. Klassisessa fysiikassa aika oli ymmärretty universaaliksi tai absoluuttiseksi: aika kuluu kaikkialla samalla tavoin tasaisesti eikä ole riippuvainen mistään havaitsijasta.

E erityisessä suhteellisuusteoriassa Einstein lähtee liikkeelle kahdesta postulaatista. Ensimmäinen liittyy inertiaan eli massan hitauteen (eli tasaiseen, ei-kiihtyvään liikkeeseen) ja on periaatteessa sama kuin klassisessa fysiikassa: luonnonlait pätevät samalla tavoin kaikissa niin sanotuissa inertiakehyksissä³. Olennainen uusi näkökulma liittyy toiseen postulaattiin: valon nopeus on vakio. Postulaatin taustalla oli sähkömagneettisesta aaltoliikkeestä (jonka yksi erikoistapaus on näkyvä valo) käyty teoreettinen keskustelu ja siihen liittyvät havainnot.

Ongelmana oli se, että valon nopeuden asettaminen vakioksi tarkoitti absoluuttisen, kaikille yhteisen ajan hylkäämistä, mikä oli ristiriidassa klassisen fysiikan kanssa. Voiko valon nopeus olla vakio myös silloin, kun valon lähde liikkuu havaitsijaa kohti tai havaitsijasta pois päin? Einsteinin ratkaisu oli pitää kiinni sekä valon nopeudesta vakiona että inertiakehysten yhdenmukaisuudesta. Tästä seurasi erikoinen johtopäätös: jos aika onkin sama kussakin

2 Uspenskij ryhtyi käyttämään englannistettua muotoa nimes-tään emigroiduttuaan Venäjältä vuoden 1917 vallankumouksen jälkeen Britanniaan. Tällä nimellä hänen teoksiaan on myös suomennettu.

3 Inertiakehysten ajatus liittyy jo klassiseen fysiikkaan kuu-luvaan tietynlaiseen suhteelli-suuden periaatteeseen, jonka esitti ensimmäisenä Galileo Galilei. Galilein esimerkissä tasaisessa liikkeessä olevan laivan ruumassa oleva tarkkailija ei voi millään kokeella selvittää onko laiva liikkeessä vai ei. Tasaisesti liikkuvassa laivassa kappale putoaa suoraan alaspäin samalla tavoin kuin jos tarkkailija olisi liikkumattomassa laivassa. Kuitenkin suhteessa maissa olevaan tarkkailijaan kappale liikkuu laivan mukana. Laivas-sa ja maalla olevat tarkkailijat ovat siis kumpikin omassa "inertiakehyksessään", joiden sisällä pätevät samat klassi-sen mekaniikan lait, vaikka kehukset ovatkin liikkeessä suhteessa toisiinsa. (Isaacson 2007, 108–109.)

yksittäisessä inertiaakehyksessä, se ei ole sitä kehysten ulkopuolella. Aika ei siis etene samalla tavoin kehuksesta riippumatta, vaan kullakin kehyksellä on oma aikansa, eikä missään kehyksessä mitattu aika ole ensisijainen suhteessa toiseen kehykseen. Niinpä esimerkiksi yhdessä kehyksessä samanaikaisina havaitut tapahtumat eivät välttämättä ole samanaikaisia toisessa kehyksessä – eikä ole tapaa määrittää mikä kehys olisi ”oikea”. Näin ajasta tulee tilaan verrattava muuttuja tai ”koordinaatti” ja tapahtumien kuvaamisessa on kolmen tila-akselin lisäksi otettava huomioon myös ”neljäs ulottuvuus”, aika-akseli. (Ks. Pais 2005, 138–142 ja passim.; Isaacson 2007, 113–127.)

Einstein ei itse alun perin puhunut ajasta ”ulottuvuutena”, vaan tämän näkemyksen esitti ensimmäisenä Herman Minkowski, joka antoi Einsteinin mallille matemaattisen muotoilun vuonna 1908. Tiivistettynä kyse oli siitä, että Minkowski sijoitti kaikki fysiikan tapahtumat neliulotteiseen koordinaatistoon, jossa neljäs ulottuvuus oli aika. Einstein itse ei alun perin innostunut Minkowskin näkemyksistä, mutta muutti myöhemmin kantaansa ja tunnusti Minkowskin merkityksen yleisen suhteellisuusteorian kehityksessä. (Ks. Pais 2005, 151–152; Isaacson 2007 132–133.) Marraskuussa 1915 julkaistussa yleisessä suhteellisuusteoriassa Einstein otti mukaan myös kiihtyvän liikkeen eli toisin sanoen gravitaation tai painovoiman. Tämä edellytti teoriaa, jossa gravitaatio määriteltiin neliulotteisen, kaareutuvan aika-avaruus-koordinaatiston avulla. (Isaacson 2007, 223–224.)

Brittiläisen astronomin Arthur Eddingtonin auringonpimennyksestä vuonna 1919 ottamien valokuvien perusteella todennettiin ensimmäistä kertaa, että valo kaareutuu auringon painovoiman vaikutuksesta Einsteinin laskelmien mukaisesti. Tulosten julkaisu nousi suureksi kansainväliseksi uutiseksi ja teki Einsteinista maailmankuulun. (Isaacson 2007, 255–267.) Vuosi 1919 oli rajapyykki, jonka jälkeen Einstein, hänen teoriansa ja siihen liittyvät käsitteet murtautuivat yleiseen julkisuuteen ja samalla enemmän tai vähemmän tieteellisten populaarien uudelleentulkintojen kohteeksi. Nämä tulkinnat puolestaan saattoivat saada jopa mainittuja ”mystisiä” ulottuvuuksia. Vain hieman liioitellen Einsteinin populaarissa vastaanotossa saamaa ”profeetallista” roolia kuvaa hänen assistenttinsa ja elämäkerturinsa Abraham Pais:

Yllättäen ilmestyy uusi ihminen, ”äkkiä kuuluisaksi tullut tohtori Einstein”. Hän kantaa viestiä uudesta maailmankaikkeuden järjestyksestä. [...] Hän puhuu oudolla kielellä, mutta viisaat miehet vakuuttavat, että tähdet todistavat hänen puheidensa totuudesta. [...] Hänen matemaattinen kielensä on pyhää, mutta kuitenkin muutettavissa maalliseen muotoon: neljäs ulottuvuus; tähdet eivät ole siellä, missä näyttivät olevan, mutta kenelläkään ei ole syytä huoleen; valolla on massa; avaruus on kaareutunut. Hän täyttää kaksi ihmisen syvää tarvetta: tarpeen tietää ja tarpeen olla tietämättä, mutta uskoa. [...] (Pais 2005, 311.)

Einstein, modernismi ja kognition kriisi

Einsteinin teoria oli vallankumous luonnontieteessä, mutta samalla se oli kumous myös suhteessa kulttuuriin ja maailmankuvaan ja sen vaikutus näkyi myös merkityksissä ja tulkinnoissa luonnontieteellisen kehysten ulkopuolella. Vaikka Einsteinin täsmälliset näkemykset eivät välttämättä olleet monille kovin selviä, oli niissä suggestiivista voimaa ja ne olivat omiaan korostamaan tiettyjä modernin kokemuksen piirteitä. Esimerkiksi Leigh Wilson (2007, 61–63) ja Peter Childs (2000, 66–71) korostavat modernismia käsittelevissä

teoksissaan Einsteinin näkemysten roolia erityisesti havaintokokemuksen suhteellisuuden ajatuksessa. Teknologinen kehitys oli tuottanut junien ja autojen kaltaisia uusia liikkumisen välineitä, joilla matkustaminen tuotti myös uudenlaisia moderneja havaitsemisen muotoja. Liikkeen ja vauhdin kokemus loi uuden näkökulman ympäröivään maailmaan tavalla, josta saattoi löytää yhtymäkohtia Einsteinin teorian teemoihin: havainnon, ajan ja tilan suhteellisuuteen. Tällä kokemuksella oli vaikutuksensa myös modernistiseen taiteeseen. Kuten Childs (2000, 71) tiivistää: ”Myöhemmällä taiteen avantgardella oli yhtymäkohtia insinööriyön ja arkkitehtuurin avantgardeen: kiinnostus kaupunkien ja maaseudun maisemien halki tapahtuvaan entistä nopeampaan liikkeeseen, joka tiivistää tilan ja luo entistä intensiivisemmän kokemuksen ajasta.”

Voidaan myös ajatella, että Einstein ei vain ”vaikuttanut” modernismiin vaan myös itse edusti modernisuutta: liittyiväthän hänen ajatuskokeissaan käyttämänsä esimerkit usein juuri modernin kokemukselle keskeisiin junaan ja raitiovaunuihin (ks. Wilson 2007, 61). Tässä suhteessa kiinnostavan näkökulman Einsteinin esittävät kirjallisuudentutkija Thomas Vargish ja astrofyysikko Delo E. Mook teoksessaan *Inside Modernism: Relativity theory, cubism, narrative* (1999). He tarkastelevat modernismia kulttuuri- tai aatehistoriallisena periodina, joka ei rajaudu yksinomaan taiteeseen ja pyrkivät nostamaan esiin kulttuurin eri osa-alueita yhdistäviä modernistisia ”arvoja”, eli piirteitä, jotka voivat ilmetä eri yhteyksissä hieman eri tavoin, ilman että kyse olisi yksinkertaisesta vaikutussuhteesta. Heidän tarkastelussaan Einsteinin suhteellisuusteoria on yksi modernismin ilmentymä samalla tavoin kuin kubistinen maalaustaide tai modernistinen kirjallisuus. (Vargish & Mook 1999, 3–9 ja passim.) Myös he korostavat havainnon suhteellisuuden keskeisyyttä modernissa kokemuksessa (mt., 76–103), mutta nostavat samalla esiin kokemuksen, jota he kutsuvat ”episteemiseksi traumaksi”. Tällä he viittaavat siihen hämmennykseen ja vastarintaan, jota uudet, arkkitehtuurille vieraat havaitsemisen tavat synnyttävät (mt., 14–50).

Omintakeisen näkemyksen modernistisen taiteen taustalla olevasta ”kriisistä” esittää kokeellisten elokuvien tekijänä ja kriitikkona tunnettu R. Bruce Elder teoksessaan *Harmony & Dissent: Film & Avant-Garde Art Movements in the Early Twentieth Century* (2008). Elderin näkökulma on tässä yhteydessä kiinnostava siksi, että hän näkee tietynlaisen ”mystisen” ajattelutavan modernismin keskeisenä taustatekijänä. Elderin (2008, xi) mukaan 1900-luvun avantgarde-liikkeissä oli pitkälti kyse yrityksestä vastata modernisaation tuottamaan ”kognition kriisiin”, joka liittyi erityisesti havainnon ja tiedon luonteeseen. ”Kognition kriisin” juuret Elder juontaa empiirisen tieteellisen ajattelun nousuun 1600-luvulla. Se sulki pois kaikki jumalalliseen tai henkiseen todellisuuteen viittaavat todellisuuden selitysmallit ja ”[t]ietoisuuden funktioksi ymmärrettiin ainoastaan kognitio, ja kognitio ymmärrettiin yksinomaan maailman järjestämiseksi ja luokitteluksi ilmenevien asioiden järjestymistä ohjaavien lakien mukaan. Tällä tavoin tieto redusoiitiin kalkyloivan järjen tuotteeksi” (Elder 2008, xxv).

Elderin mukaan tämä modernisaation vauhdittama kriisi synnytti reaktiona varsin omalaatuisia ja kyseenalaisiakin epistemologisia käsityksiä, joita Elder kutsuu ”pneumaattiseksi” (eli henkiseksi) epistemologiaksi (Elder 2008, xi). Elder lähestyy aihetta eri taiteenlajien välisestä suhteesta käydyn keskustelun valossa. Keskustelun yhtenä keskeisenä teemana nousee esiin kysymys *ottima artesta*, ylimmästä taiteesta, joka viime kädessä antaisi merkityksen kaikille muille taiteille. Elderin mukaan romantiikan aikana yksi keskeinen ratkaisu

tähän kiistaan oli kuvan nostaminen kielen edelle. Runoudessa tämä merkitsi kielikuvan, metaforan, korostamista, mikä ymmärrettiin mahdollisuutena nousta kielen rajoitusten tuolle puolen, ylemmälle todellisuuden tasolle. ”Transsendentaalisella runoudella” olisi näin kyky yhdistää erilliset elementit uudeksi orgaaniseksi kokonaisuudeksi. (Mt., xx–xxi.)

Tähän liittyy myös Elderin teoksensa otsikkoon nostama vastakkainasettelu ”harmonian” (*harmony*) ja ”vastustuksen” (*dissent*) välillä. Romantiikan etsimän orgaanisen taiteen erityisyys on juuri sen kyvyssä yhdistää vastakkaiset ja ristiriitaiset elementit osaksi harmonista kokonaisuutta. Elder kirjoittaa:

[E]nsin romanttinen taide, sitten symbolistinen taide, myöhemmin modernistinen ja lopulta postmodernistinen taide ovat kaikki korostaneet ”vastustuksen” periaatteeksi kutsumani asian tärkeyttä: sitä, että elementtien on välttämätöntä asettua vastustamaan Kokonaisuutta (minkä termin lukijan tulisi ymmärtää moniulotteisesti viittaavan yhtä lailla esteettiseen yhtenäisyyteen, sosiaaliseen järjestykseen ja metafyyssiseen Ykseyteen), kamppailemaan sitä vastaan [...] jotta sen jälkeen kun Kokonaisuus jälleen ottaa nuo elementit osaksi itseään, ne myös muuttavat Kokonaisuuden” (mt., xxi).

Vaikka pyrkimys puhtaaseen ja kokonaisvaltaiseen taiteeseen ei sinänsä ole uusi huomio, Elderin näkökulmassa erityistä on se, että hän haluaa nostaa esiin myös noihin pyrkimykseen liittyvän ”tahrin” – toisin sanoen avantgarde-taustalla vaikuttaneen vahvan esoteerisen ja okkultistisen ulottuvuuden, ”pneumaattisen tradition” – joka usein sivuutetaan (mt., xi; vrt. Wilson 2007, 37–39). Taiteen nähtiin avaavan pääsyn rikkaampiin, laajempiin ja palkitsevampiin kokemuksen muotoihin – vastaaviin kuin rukous, meditaatio, kontemplaatio, transsi ja unet – jotka valistus ja instrumentaaliseen ajatteluun nojaava modernisuus olivat karkottaneet julkisen kokemuksen piiristä (Elder 2008, xxv–xxvi).

Tässä ”pneumaattisessa traditiossa” elokuva oli Elderin mukaan 1900-luvun alussa eri taiteiden avantgarde-liikkeissä merkittävä suunnannäyttävä. Koska modernius oli hylännyt pneumaattiset huolenaiheet, monet ajattelivat, että ratkaisu modernin kriisiin löytyisi niiden uudelleen henkiin herättämisestä. Elderin mukaan monet avantgarde-taiteilijat näkivät elokuvan esimerkillisenä välineenä siksi, että se tarjosi mallin, jonka mukaan muutkin taiteet voitaisiin muovata uudelleen. Toisaalta elokuva nähtiin myös ”pneumaattisena vaikuttamiskoneena” (*pneumatic influencing machine*), joka voisi antaa vastauksen kognition kriisiin. Elokuvan nähtiin myös tarjoavan ”tieteellistä” perustaa pneumaattisen epistemologian okkultistisille tavoitteille (mt., xi). Eokuva välineenä myös vahvisti ajatusta taidemuodosta, joka kykenee yhdistämään toisiaan vastustavat elementit harmoniseksi Kokonaisuudeksi – olihan elokuvalla kyky koota yhteen hajanaisia todellisuuden palasia ja tuottaa niistä uusi, ehyt kokonaisuus (mt., xxi). Monet 1900-luvun alun taiteilijat ajattelivatkin, että elokuvalla olisi viime kädessä kyky paljastaa uusi, korkeampi todellisuus (mt., xxii).

Tarkastelun kohteina Elderillä ovat erityisesti niin sanottu absoluuttinen (abstrakti, ei-esittävä) elokuva, jonka keskeisiä edustajia ovat Viking Eggeling, Hans Richter ja Walther Ruttmann ja toisaalta neuvostoliittolainen (laajasti ymmärretty) konstruktivismi, jonka keskeinen hahmo Elderin analyysissä on Sergei Eisenstein.

Eisenstein: neljäs ulottuvuus ja refleksologia

Eisensteinin elokuva-ajattelussa – niin teoriassa kuin käytännön elokuvatyös-
säkin – hallitseva teema oli kysymys siitä, miten elokuvalla voidaan vaikuttaa
katsojaan. Millä tavoin materiaallinen elokuva voi tunkeutua katsojan tietoi-
suuteen, miten tapahtuu siirtymä näkyvistä kuvista ideologiseksi tietoisuu-
deksi?

Eisensteinin teoreettiset näkemykset, kuten myös hänen elokuvansa, on
yleisesti jaettu kahteen, toisistaan selvästi erottuvaan kauteen: 1920-luvun
”konstruktivismiin” ja 1930-luvulle tultaessa alkaneeseen taideteoksen ”orgaa-
nisuutta” korostaneeseen vaiheeseen. Ensimmäisen vaiheen elokuvat edusti-
vat aggressiiviseen ja nopeaan montaasiin perustuvaa agitaatiopropagandaa,
kun taas jälkimmäisessä vaiheessa tehdyt historialliset draamat lähestyivät
sosialistisen realismin periaatteita. Ensimmäisessä vaiheessa Eisensteinin
ajattelua hallitseva tieteellinen malli oli Ivan Pavlovin refleksologia, jonka
pohjalta hän näki mahdolliseksi palauttaa kaikki mielen toiminnot materiaa-
lisiksi ja mekaanisesti toimiviksi reflekseiksi. Elokuvan montaasiperiaatteen
kuvauksessa keskeisiä termejä olivat ”attraktio” ja ”konflikti”. Jälkimmäisessä
vaiheessa Eisensteinin yhdeksi keskeiseksi psykologiseksi malliksi nousi Lev
Vygotskin ajatus ”sisäisestä puheesta”. Elokuvan periaatteina nousivat esiin
sellaiset teemat kuin ”orgaanisuus”, ”ekstaasi” ja ”paatos”. (Ks. Nyysönen
1997, 19–20; Bordwell 1993, 111–138; 163–198; Elder 2008, 279–280.)

Vuoden 1929 artikkeli ”Neljäs ulottuvuus elokuvassa” sijoittuu tässä
suhteessa taitekohtaan: se edustaa vielä refleksologista mallia, mutta siinä
on elementtejä jo myöhemmästä ajattelusta. Artikkelia koskeva keskustelu
on keskittynyt lähinnä siinä esitettyyn montaasityyppien luokitteluun – joka
onkin artikkelin selkein ja konkreettisin osa. Artikkelin rakenteen kannalta
montaasityyppien luokittelu ei kuitenkaan ole keskiössä: montaasityyppien
käsittely toimii pikemminkin johdantona ja taustoituksena uudentilaiselle
montaasin tyyppille, ”yläsävelmontaasille”, jonka Eisenstein haluaa artikke-
lissa esitellä. Yläsävelmontaasin määrittelyyn liittyy myös ajatus elokuvan
”neljännessä ulottuvuudesta”.

Artikkelin lähtökohtana on ajatus ”dominanttiin” perustuvasta montaa-
simallista. Dominantilla Eisenstein tarkoittaa montaasipalasten (eli otosten)
jaksoa hallitsevaa ja otoksia toisiinsa yhdistävää ”pääntunomerkkiä”, joka
yhdistää otosjoukon kokonaisuudeksi, toimii niiden yhdistämisen ohjenuora-
na: ”oikeaoppinen montaasi on *dominanttien* mukaan toteutettua montaasia”
(Eisenstein 1978, 136). Jos tarkastellaan yksittäisiä otospalasia sinänsä, do-
minanttina voivat toimia erilaiset otoksen havaittavat piirteet, kuten sisältö,
rajaus, sommittelu tai kesto. Dominantti ei ole kiinteä, vaan se voi vaihdella
otosjoukosta toiseen ja tulla katsojalle ilmeiseksi vasta useamman otoksen
jälkeen.

Dominantin ajatus liittyy myös Eisensteinin 1920-luvun ajattelulle keskei-
seen konfliktin ajatukseen: kahden montaasipalasten välinen konflikti voidaan
määrittää niiden dominanttien vastakkaisuuden kautta. David Bordwellin
(1993, 131) tulkinnan mukaan dominantti voi vaihtua jopa jokaisessa leik-
kauskohtassa: ”Eisensteinin mukaan jokainen leikkaus asettaa vastakkain
kaksi otosta jonkun keskeisen piirteen, *dominantin*, perusteella. Otokset A ja
B voidaan yhdistää toisiinsa keston samankaltaisuuden perusteella, kun taas
otosten B ja C yhdistämisen dominanttina tekijänä voi olla kuvarajauksen
sisäinen liike.” Visuaalinen ”yläsävel” puolestaan on otoksen ei-dominantti,
mutta kuitenkin siinä läsnä oleva piirre, joka dominantin ohella on mukana



Eisensteinin ajattelua hallitsee esimerkiksi elokuvassa *Lokakuu* (*Oktyabr*, 1928) kysymys siitä, miten elokuvalla voidaan vaikuttaa katsojaan. Kuva: KAVI.

montaasin aikaan saamassa vaikutuksessa. Kuten Bordwell (mts.) toteaa: "Kun otokset A ja B yhdistetään niiden keston perusteella, sivuutetaan kaikki muut tekijät, kuten otoksen sisältö ja kuvallinen sommittelu."

Näitä vaikutuksia Eisenstein tarkastelee ensisijaisesti refleksologisin termin. Samalla kun otoksen piirteitä voidaan tarkastella konkreettisten elokuvallisten piirteiden (kuten keston, sommittelun, rajauksen, ja niin edelleen) näkökulmasta, ne ovat tulkittavissa myös refleksologiseksi "ärsykeiksi", siis katsojan kokemukseen vaikuttaviksi elementeiksi. Tämä kaksinainen näkökulma (otoksen näkyvä "elokuvallinen" sisältö vs. otoksen funktio katsojaan vaikuttavana ärsykkeenä) liittyy myös dominantti/yläsävel-malliin. Vaikka jokin ärsyke onkin dominantti, liittyy siihen aina myös toissijaisia ärsykeitä. Eisenstein toteaa, että jos esimerkiksi dominanttina ärsykkeenä on elokuvatähden sukupuoli-vetovoima, niin silti mukana on aina myös toissijaisia ärsykeitä kuten tähden puvun materiaali tai valon suunta. Lisäksi katsojan etninen, sosiaalinen tai luokka-asema vaikuttaa siihen, nähdäänkö

tähti myönteisesti ("syntyperäinen amerikkalainen tyyppi") vai kielteisesti ("siirtomaaisäntä-sortaja"). (Eisenstein 1978, 137–138.)

Esimerkissään Eisenstein esittää vielä joitain konkreettisia tapoja, joilla dominantti tai yläsävelet ilmenevät, mutta siirtyy lähes saman tien kuvaamaan yläsävelten vaikutusprosessia abstraktilla, refleksologisella tasolla. Keskeisenä ajatuksena on eräänlainen "monistinen" periaate, erilaisten "yläsävelärsykkeiden" yhdistyminen katsojan (refleksologisessa) kokemuksessa, "otoksen kaikkien sävyjen fysiologinen yhteisvaikutus kaikkien otoksen sisältämien ärsykkeiden kompleksisena ykseytenä", jolloin "[o]toksen perustunnusmerkiksi muodostuu sen aivokuoreen tekemä kokonaisvaikutus riippumatta niistä teistä, jota pitkin yhteenkeräytyneet ärsykkeet ovat päässeet aivoihin" (mt., 138–139). Eisenstein toisin sanoen pyrkii yläsävelen ajatuksessa yhdistämään yksittäiset "ärsykkeet" yhteisen nimittäjän alle ja refleksologisen mallin mukaan näkee niiden yhdistyvän "fysiologisella" tasolla:

[M]ikäli otos on näköhavaintoa, sävel äänihavaintoa, niin sekä näkö- että ääniyläsävelet ovat yhteisvaikutuksena fysiologisia aistimuksia. Ne kuuluvat siis yhteen ja samaan luokkaan ääni- ja kuulokategorioiden ulkopuolella, jotka ovat vain niiden johtimia, teitä yhteisen nimittäjän saavuttamiseen. Musikaalisesta yläsävelestä (sykkeestä) ei varsinaisesti voi sanoa "Minä kuulen". Niin kuin ei visuaalisesta yläsävelestä voi sanoa: "Minä näen." Molempien yhdistämiseksi tarvitaan käyttöön uusi muotoilu: "Minä aistin". (Eisenstein 1978, 144–145.)

Miten elokuvallisten yläsävelten ajatus sitten liittyy artikkelin otsikkoonkin nostettuun "neljänteen ulottuvuuteen elokuvassa"? Eisensteinin keskeinen esimerkkielokuva artikkelissa on *Vanhaa ja uutta* (1929), ja hän esittelee neljännen ulottuvuuden ajatuksensa kertomalla havainnoistaan elokuvaa leikattaessa: Eisenstein toteaa, että hänen tarkastellessaan elokuvan montaasipalasia leikkauspöydässä, niiden ollessa liikkumattomassa tilassa ei ollut mahdollista havaita niitä yhdistävää montaasiperiaatetta. Otoksia määrittävät "yläsävelkonfliktit" tulivatkin näkyviin vasta "dialektisessa prosessissa": elokuvan pyöriessä projektorissa. Toisin sanoen otosten "yläsävelluonne" paljastui vasta kuvien ollessa liikkeessä – ajallisena prosessina. (Eisenstein 1978, 140.) Juuri tähän perustuu ajatus yläsävelistä "neljäntenä ulottuvuutena":

Visuaalinen yläsävel osoittautuu... neljännen ulottuvuuden todelliseksi palaseksi, todelliseksi elementiksi. Kolmiulotteisessa avaruudessa ei voida kuvata neljättä ulottuvuutta; se syntyy ja on olemassa vain neljiulotteisessa (kolme plus aika). Neljäs ulottuvuus?!
Einstein? Mystiikkaa? (Eisenstein 1978, 140.)

Eisensteinin neljäs ulottuvuus: tiedettä vai mystiikkaa?

Eisensteinin neljättä ulottuvuutta koskevista näkemyksistä on syytä nostaa esiin muutamia piirteitä erityisesti tieteen ja mystiikan välisen rajanvedon näkökulmasta. Ensinnäkin Eisenstein yhdistää ajatuksen neljännestä ulottuvuudesta elokuvallisiin yläsäveliin liikkeen (tai ajallisen muutoksen) ajatuksen kautta. Kuvassa näkyvä liike on siis yksi elokuvallisen yläsävelen taso, joka ei suoraan ole havaittavissa liikkumattomassa kuvassa. Tässä(kään) Eisenstein ei kuitenkaan ole erityisen yksityiskohtainen: hän kyllä toteaa, että yläsävelet voidaan havaita liikkuvassa kuvassa, mutta ei anna täsmällisiä esimerkkejä

siitä, miten ne konkreettisesti ilmenevät (Eisenstein viittaa vain yleisesti *Vanhaa ja uutta* -elokuvan ristisaattojaksoon).

Toisekseen Eisenstein näyttäisi linkittävän neljännen ulottuvuuden kaavan (kolme plus aika) Einsteinin, mutta samalla hän näyttäisi sivuuttavan Einsteinin lähes saman tien, kun tämän nimi tulee mainittua⁴. Vaikka jo maininta Einsteinista ainakin epäsuorasti antaa neljännen ulottuvuuden ajatukselle tietyn tieteellisen aseman, Eisenstein ei kuitenkaan eksplikoi tai analysoi esittämänsä neljännen ulottuvuuden ajatuksen suhdetta Einsteinin, vaan käyttää tieteellisenä mallina yksinomaan refleksologiaa⁵.

Kolmanneksi Eisensteinin maininta ”mystiikasta” näyttäytyy ainakin ensi silmäyksellä retorisenä heittona, jonka tarkoituksena on korostaa, että ajatuksessa neljännestä ulottuvuudesta nimenomaan ei ole mitään mystistä tai jopa että se itse asiassa on mitä tieteellisin näkemys. Tämä ajatus tulee julkilausutusti esiin myös Jay Leydan artikkeliin lisäämässä Einstein-sitaatissa teoksesta *Relativity. The Special and General Theory*, jota ei ole artikkelin venäjänkielisessä versiossa (Eisenstein 1978, 144; ks. myös Eisenstein 1964, 49; Eisenstein 1949, 69–70). Einstein toteaa:

Ei-matemaatikko joutuu salaperäisen väristyksen valtaan kuullessaan ”neliulotteista” olioista. Tunne muistuttaa sitä, jonka okkultisiin asioihin liittyvät ajatukset herättävät. Ja silti ei ole mitään sen arkipäiväisempää toteamusta kuin se, että maailma missä elämme, on neliulotteinen aika-avaruus-jatkumo. (Sit. Eisenstein 1978, 144.)

Vaikka sitaatti onkin myöhempi lisäys, kuvastanee se hyvin myös Eisensteinin näkemystä: vaikka neljäs ulottuvuus voi vaikuttaa mystiseltä tai jopa okkultistiselta, on se kuitenkin viime kädessä tieteellisesti perusteltu ja jopa arkipäiväinen asia. Tätä korostaa myös Eisenstein (1978, 144) itse toteamalla, että elokuvataide on ”tiedostuksen väline”, joka ”ratkaisee liikkeen kuvaamisen neljännen ulottuvuuden avulla” niin, että ”opimme pian suunnistamaan neljännessä ulottuvuudessa yhtä helposti kuin omissa aamutohveleissamme kotona!”

Mutta miksi erikseen korostaa, että asiassa ei ole mitään mystistä? Mitä sellaista neljännen ulottuvuuden ajatuksessa on, joka saa sen näyttämään mystiseltä? R. Bruce Elder tarttuu juuri tähän mystisyyden teemaan Eisensteinilla. Elderin (2008, 371) mukaan Eisenstein oli hyvinkin tietoinen Venäjän taidekentällä vaikuttavasta esoteerisesta ajattelusta ja pyrki korostamaan oman ajattelunsa eroa siitä. Keskeinen hahmo tässä suhteessa oli jo aiemmin mainittu esoteerinen filosofi P. D. Uspenskij, jonka ajatukset neljännestä ulottuvuudesta olivat levinneet laajalle venäläisen avantgarden keskuuteen (yhtenä näkyvänä esimerkkinä mainittu Kasimir Malevitš⁶). Uspenskijin mukaan havaitut kolmiulotteiset kappaleet ovat vain neliulotteisten, ihmisille käsittämättömien kappaleiden ”kuvia”, jolloin voidaan ajatella neliulotteisia kappaleita äärettömänä joukkona kolmiulotteisia kappaleita ja vastaavasti neliulotteista tilaa äärettömänä joukkona kolmiulotteisia tiloja (Elder 2008, 370).

Vaikka Eisenstein näkyvästi korostikin ironista suhdettaan esoteerisuuteen ja okkultismiin, oli hän Elderin mukaan kuitenkin laajasti kiinnostunut niistä. Esimerkiksi vuonna 1920 Eisenstein oli saanut initiaation ruusuristolaisuuden Minskissä. Muistelmissaan hän kertoo pitäneensä kokouksesta hankitusta okkultismin oppikirjasta ja liittäneensä sen kirjastonsa ”epätäsmällisten tieteiden” hyllylle magiaa, kädestäennustamista ja grafologiaa käsittelevien teosten rinnalle. (Eisenstein 1995, 78–83; Elder 2008, 307–308.)

4 Tässä voi osaltaan olla taustalla Einsteinin ambivalentti asema 20-luvun lopun Neuvostoliitossa. Einsteinin teorit olivat kyllä Neuvostoliitossa tunnettuja – hänen kirjoittamiaan ja hänen teoriaansa käsitteleviä teoksia (mukaan lukien Einsteinin teoksen *Relativity. The Special and General Theory* venäjäksi vuonna 1921 ilmestynyt käännös) myytiin vuosina 1920–22 yli 100 000 kappaletta (Vucinich 2001, 13). Einsteinin teorian vastaanotto häilyi hyväksyvän ja vastustavan välillä, muuttui lopulta jyrkän kielteiseksi stalinismin aikana ja hyväksyttiin yleisemmin vasta Stalinin jälkeen (Vucinich 2001, 1–5). Epäilysten taustalla oli Leninin näkemys siitä, että moderni länsimainen fysiikka oli altis ”fysikaaliselle idealismille”, eli se ei riittävän yksiselitteisesti määrittänyt materiaa todellisuuden perimmäiseksi ainekseksi, korosti tieteellisen tiedon subjektiivisia lähtökohtia tai haastoi kausaalisuuden aseman tieteen perustavana selitysmekanismina. (Vucinich 2001, 18.)

5 Tässä suhteessa kiinnostavaa on, että Pavlovin refleksologia ei missään vaiheessa ollut Neuvostoliitossa kritiikin kohteena, vaan Pavlovin näkemykset lopulta jopa julistettiin virallisesti dialektisen materialismin ja neuvostoideologian mukaisiksi – siitakin huolimatta, että Pavlovin ajattelu ei sinänsä mitenkään liittynyt dialektiseen materialismiin ja hän myös monessa yhteydessä kritisoi Neuvostoliiton tiedepolitiikkaa. (Vucinich 2001, 3.)

6 Eisenstein artikkelissa Malevitšin ”kuvataiteelliset” näkemykset elokuvasta ovat yksi näkyvä kritiikin kohde, joskaan Eisenstein ei suoraan viittaa Malevitšin näkemyksiin neljännestä ulottuvuudesta (ks. Eisenstein 1978, 155).

Eisensteinin artikkelin yksi keskeinen ongelma – johon myös tekstin mystisyys nivoutuu – on jännite, joka liittyy yläsävelten määrittelyyn refleksologisen mallin avulla. Eisensteinin argumentaatio pyrkii esittäytymään tieteellisenä ja sitä kautta mystiikan vastaisena, koska se pohjautuu materialistiseen refleksologiaan: kaikki tietoisuus ja elokuvan aikaansaamat vaikutukset ovat viime kädessä palautettavissa hermoston ”reflekseiksi”.

Refleksologisen mallin ongelmana on kuitenkin sen abstraktisuus. Malli selittää näennäisesti sen, miten yläsävelet ”todellisuudessa” toimivat, mutta ei avaa täsmällisesti niitä mekanismeja, joiden perusteella yläsävelten yhdistymisen ”korkeamman hermotoiminnan keskuksissa” tarkkaan ottaen tapahtuu.

Tähän jännitteeseen kiinnittää huomiota esimerkiksi Jacques Aumont, jonka mukaan Eisenstein toteaa yhtäältä, että otoksissa todella on (tai niihin voidaan rakentaa) laaja-alainen ”toissijaisten ärsykkeiden” joukko, mutta ei kattavasti määrittele sitä, mitä nuo ärsykkeet täsmälleen ottaen ovat. Toisaalta taas Eisenstein näyttäisi ajattelevan, että kaikki ärsykkeet ja niiden toiminta olisi mahdollista kalkyloida niin, että niiden täsmälliset vaikutukset voitaisiin määrittää. Tähän liittyy Aumontin mukaan Eisensteinin käyttämä musiikkimetafora: kuten musiikissa yläsävelet voidaan ennakoida notaation avulla (koska musiikki toimii matemaattisesti määriteltävien periaatteiden mukaisesti), sama periaate näyttäisi Eisensteinille toimivan myös elokuvaallisissa ”yläsävelissä”. (Aumont 1987, 32–33.) Perusongelmana Eisensteinillä on siis se, mikä on se täsmällinen mekanismi, jolla materiaaliset ”ärsykkeet” (montaasipalaset) muuttuvat koetuksi tietoisuudeksi.

Myös neljännen ulottuvuuden ajatus jää viime kädessä ambivalentiksi. Eisenstein kyllä viittaa neljänteen ulottuvuuteen aikana, mutta hänen tavaansa puhua yläsävelistä ajallinen taso jää lopulta vain yhdeksi tavaksi kuvata visuaalisten yläsävelten luonnetta. Toisaalta yläsävelet (ja neljäs ulottuvuus) näyttäisivät ulottuvan kokemukselliselle (tai ”korkeamman tason” refleksien) tasolle. Neljäs ulottuvuus ei siis ole vain ajan ottamista huomioon tilallisiin elementteihin rinnasteisena muuttujana, vaan myös jonkinlaista tietoisuuden ”ylimpien” kerrosten liikettä tai värähtelyä. Voidaankin kysyä, onko tässä enää kyse konkreettisesta materiaalisuudesta, vai onko jo siirrytty pneumaattisuuden tai mystiikan alueelle (vrt. Elder 2008, 315, 366)?

Epstein: lyrosafia ja koneen äly

Toisin kuin Eisensteinilla, Jean Epsteinilla sekä viittaukset Einsteinin että neljänteen ulottuvuuteen ovat runsaita. Jos Eisensteinin avainkäsite on montaasi, niin Epsteinin 1920-luvun ja 1930-luvun alun kirjoituksissa vastaavassa roolissa on fotogeenisyyden käsite. Ja jos Eisensteinillä montaasiperiaatteen keskiössä on kysymys elokuvan vaikutuksesta katsojaan, painottuu Epsteinilla kysymys elokuvasta (havainto)tiedon (tai kognition, *connaissance*) välineenä (mikä yhdistää hänen ajatteluaan enemmän Dziga Vertoviin kuin Eisensteiniin; ks. esim. Aumont 1998, 101–102).

Epsteinin ajattelussa ”tieteellinen” ja ”poeettinen” (esteettinen, affektiivinen) näkökulma nivoutuvat toisiinsa omintakeisella tavalla. Teoksessa *Poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence* (”Nykyrunous – uusi älyn muoto”, 1921) Epstein yhdistää estetiikan ja tiedon:

Tiedemiehellä on sama tavoite kuin runoilijalla: tietäminen (*connaître*). Ja nämä kaksi tiedon muotoa voidaan asettaa päällekkäin. Tiede tieteenä ei ole löytänyt

mitään. Jokainen suuri *keksintö* on seurausta äkillisestä analogisesta intuitiosta, eräänlaisesta metaforasta, yliampuvien ideoiden assosiaatiosta. *Löytäminen on poeettista, vain todentaminen on tieteellistä.* (Epstein 1921a, 117.)

Sama ajattelutapa näkyy myös seuraavana vuonna julkaistussa teoksessa *La lyrosophie* (Epstein 1922). Teoksessa Epstein rakentaa uutta ajattelun tapaa, jota hän kutsuu ”lyrosofiaksi”. Sophie Dascal luonnehtii Epsteinin lyrosofiaa uudennlaiseksi modernin älyn muodoksi, joka pyrkii yhdistämään järjen ja intohimon. Lyrosofiassa Epstein asettuu vastustamaan rationalismia, mutta ei kuitenkaan halua vajota puhtaaseen sentimentalismiin, vaan rakentaa näistä uudennlaisen synteessin. (Dascal 2015, 61–62.) Tai kuten Epstein itse kirjoittaa: ”Lyrosopia yhdistää samassa ilmaisussa kaksi tietämisen tapaa: rationaalisen tiedon ja rakkauden tiedon. Se tietää paremmin, koska se tietää kahdesti” (Epstein 1922, 156). Lyrosofiassa on siis kyse eräänlaisesta rationaalisen ja affektiivisen tietämisen tavan, järjen ja ”tunteen” (tai aistimellisen, intuitiivisen ja kokemuksellisen tiedon, *sentiment*) yhdistämisestä. Kuten Epstein kirjoittaa:

Kutsun [...] nauttimaan samaan aikaan näistä kahdesta suuresta kyvystä, tuntemaan (*sentir*) ja ymmärtämään (*comprendre*) samanaikaisesti. Tätä on lyrosopia. Ja niiden kahden maailman päälle, jotka olette rakentaneet – yhden tunteelle, toisen järjelle – rakennan omani: se on samalla kertaa järkeä ja tunnetta. (Epstein 1922, 128.)

Epstein luonnehtii affektiivista tietämistä intohimoksi (*passion*) ja rakkauksi (*amour*). Se nousee mielen tiedostamattomista (*inconscient*) kerroksista ikään kuin tietoisuuden kynnykselle, ”alitajuntaan” (*subconscient*): ”alitajunta kuuluu olennaisesti affektiivisuuden alueelle” (mt., 58). Lyrosofiassa ennakoidaan olosuhteet, joissa

[...] alitajuinen voi tunkeutua tietoisuuteen voimallisesti, nopeasti ja laajasti, leivittäytyen tietoisuuteen, toisin sanoen järkeen ja tieteeseen, nakertaen niitä, ruostuttaen niitä, transformoiden ne. Tämä purkaus tuottaa mentaalisen tilan, jossa affektiivinen alue ja rationaalinen alue tunkeutuvat toisiinsa, kietoutuvat toisiinsa, sekoittuvat toisiinsa. Älystä tulee näin aistimellista ja rationaalista lähes samalla kertaa; bi-loogista, kaksipäistä, hermafrodiittia. Tämän hermafrodiitin hedelmänä syntyy pieni tytär. Tuo pieni tytär on nimeltään lyrosopia. (Epstein 1922, 66–67.)

Tietynlainen ”lyrosofinen” ajattelutapa näkyy myös hänen muissa teksteissään. Esimerkiksi Francis Ramirezin (1998, 20) mukaan Epsteinin vuoden 1921 *Bonjour cinémassa* näkyy lyrosofinen kaksinainen ote siinä, miten Epstein yhdistää ”affektiivista empatiaa” ja ”käsitteellistä älyä” – toisin sanoen pohtivia artikkeleita ja runoutta – yhdeksi kokonaisuudeksi. Tämä lähestymistapa näkyy myöhemmin myös tavassa, jolla Epstein tarkastelee neljättä ulottuvuutta.

Neljännän ulottuvuuden ajatus Epsteinilla näyttäisi ainakin päällisin puolin nousevan Einsteinin näkemyksistä. Epsteinin monet suorat ja epäsuorat viittaukset Einsteinin eri yhteyksissä osoittavat hänen aktiivisesti seuranneen Einsteinin näkemyksistä käytyä keskustelua. *La lyrosophie* -teoksessa Epstein (1922, 197) viittaa Einsteinin parissakin kohden: hän sivuaa ohimennen suhteellisuusteorian aikaparadokseja ja tarkastelee ”lyrosofisesti” yhtä Einsteinin esittämistä tavoista testata suhteellisuusteoriaa: ”Merkurius ja sen periheli vahvistavat Einsteinin teorian samalla kun kesäiltana ruohikolla maaten hämmästelän tähtitaivasta” (mt., 127). Einsteinin ajatukset ovat julkilausutusti pohjalla myös vuoden 1922 artikkelissa ”T.” (lyhenne sanasta *temps*, aika).

Myöhemmin Epstein viittaa Einsteiniin suoraan teoksissaan *Intelligence d'un machine* (1946) ja *Cinéma du diable* (1947). Einsteinilainen ajan ja siihen liittyvä neljännen ulottuvuuden teema läpäisee kuitenkin monilla tavoin Epsteinin 1920- ja 1930-lukujen kirjoituksia elokuvasta.

Epsteinin 1920-luvun kirjoituksissa hallitseva termi on fotogeenisyys. Tunnetuimmassa määritelmässään Epstein luonnehtii fotogeeniseksi ”kaikkia sellaisia asioiden, olioiden ja sielujen aspekteja, joiden sisäistä laatua elokuvallinen toisintaminen kasvattaa” (Epstein 2009b, 48; 1974b, 137). Epsteinin tavassa ymmärtää fotogeenisyys voidaan erottaa kaksi tasoa. Yhtäältä lähtökohtana on ajatus elokuvasta tai laajemmin ”elokuvakoneesta” (*le cinématographe*) välineenä, jonka tapa nähdä eroaa inhimillisestä näkemisen tavasta ja joka kykenee tallentamaan todellisuudesta piirteitä, jotka ihmissilmältä jäävät näkemättä. Elokuvakamera on ”metalliaivo, joka muuttaa ympärillään olevan maailman taiteeksi” (Epstein 2009a, 45; 1921b, 39). Toisaalta kameran ja projektorin tuottama potentiaalinen fotogeenisyys aktualisoituu vasta katsomiskokemuksessa:

[F]ilmi sisältää idean muodosta, idean, joka on tallentunut tietoisuuteni ulkopuolella, idean ilman tietoisuutta, piilevän, salaisen, mutta ihmeellisen idean. Ja valkokankaalta tavoitan idean idean, oman silmäni idean, joka on johdettu objektiivin ideasta, (idea)²; toisin sanoen – niin taipuisaa tämä algebra on – idean, joka on idean neliöjuuri. (Epstein 2009a, 45; 1921b, 38.)

Siis: kameran välinpitämättömästi näkemä ja tallentama todellisuus (”idea”) nousee valkokankaalle projisoituna ”toiseen potenssin”, kohottuu tai merkityksellistyy uudella tavalla. Valkokankaalla nähdystä ”toisen potenssin” kuvasta katsojan mieli puolestaan prosessoi ”idean neliöjuuren”, ts. fotogeenisyyden kokemuksen. (Ks. tarkemmin Pönni 2009.)

”Eräistä fotogeenisyyden ehdoista” -artikkelissa Epstein tarkastelee tätä prosessia ”neljännen ulottuvuuden” – eli ajallisuuden ja liikkeen – näkökulmasta. Hän kirjoittaa:

[E]lokuvallinen toisintaminen voi kasvattaa ainoastaan maailman, asioiden ja sielujen liikkuvien aspektien sisäistä laatua. Tämä liikkuvuus tulee ymmärtää kaikkein yleisimmässä merkityksessä, suhteessa kaikkiin mielen havaittavissa oleviin ulottuvuuksiin. Tapanana on sanoa, että suuntautumiseen liittyviä ulottuvuuksia on kolme kappaletta: tilan kolme ulottuvuutta. En ole koskaan ymmärtänyt, miksi ajatus neljännestä ulottuvuudesta on ympäröity niin suurella mystiikalla. Sen olemassaolo on varsin ilmeistä: se on aika. Mieli liikkuu ajassa samalla tavoin kuin se liikkuu tilassa. Mutta siinä, missä tila mielletään kolmeksi toisiinsa nähden kohtisuorassa olevaksi ulottuvuudeksi, ajassa voidaan käsittää vain yksi ulottuvuus, vektori menneestä tulevaan. On mahdollista ajatella tila-aika, jossa tämä mennyt–tuleva-ulottuvuus kulkee myös tilan jokaisen kolmen ulottuvuuden risteyskohtien lävitse hetkellä, jolloin se on menneen ja tulevan välissä, nykyhetkessä, ajan pisteinä, hetkenä ilman kestoja, samoin kuin geometrisen tilan pisteillä ei ole ulottuvuutta. Fotogeeninen liikkuvuus on liikkuvuutta tässä tila-ajan järjestelmässä, liikkuvuutta samalla kertaa sekä tilassa että ajassa. Voidaan siis sanoa, että objektin fotogeeninen aspekti on seurausta sen variaatioista tila-ajassa. (Epstein 2009b, 50; Epstein 1974b, 138–139.)

Epstein ei suoraan mainitse Einsteinia, mutta viittaukset tila-ajan järjestelmään, geometriaan ja vektoreihin vähintäänkin liittävät tekstin ”tieteelliseen” tapaan lähestyä neljännen ulottuvuuden ajatusta. Huomionarvoista on kuitenkin se, että Epstein lähestyy fotogeenistä tila-aikaa (eli käytännössä kuvassa

nähtävää liikettä tai ”liikkeen variaatioita tila-ajassa”) katsojan kokemuksen tai ”mielen” (*esprit*) näkökulmasta. Neljäs ulottuvuus ei siis ole vain matemaattinen kuvaus todellisuuden tila-ajallisesta luonteesta vaan kyse on myös siitä, miten katsoja vastaanottaa näkemänsä. Hieman myöhemmin Epstein puhuu elokuvan ajallisesta ulottuvuudesta ”perspektiivinä” nähtyyn (viitaten myös elokuvan kykyyn nopeuttaa ajallisia prosesseja) – mikä sekin korostaa paitsi elokuvan näkökulmaa tarkasteltuun asiaan, myös katsojan suhdetta siihen.

Elokuvallisen ajan ja ”neljännen ulottuvuuden” luonne saa vielä pidemmälle menevän käsittelyn Epsteinin myöhäisvaiheen pääteoksessa *Intelligence d'un machine* (”Koneen äly”, 1946). Teoksen alussa olevissa huomautuksissa Epstein toteaa, että ”animoidussa kuvassa on sellaisia maailmankaikkeuden yleisen esityksen elementtejä, jotka ovat omiaan enemmän tai vähemmän muokkaamaan kaikkea ajattelua” (Epstein 1974c, 255). Epsteinille elokuvaväline on eräänlainen filosofinen kone, joka esittää maailman toisesta näkökulmasta kuin inhimillinen tietoisuus. Elokuva on ”ajatteleva kone”, mutta sen ajattelu ei ole tietoista, vaan mekaanista, tiedostamatonta ”esi-ajattelua” (mt., 310); se on ”robottifilosofi” tai ”robottiaivo” (mt., 320, 331).

Elokuvavälineen ”ajattelu” liittyy Epsteinilla ennen muuta sen tapaan ”käsittää” (tai käsitellä) aikaa. Elokuva välineenä modifioi aikaa monella tavalla; Epstein viittaa paitsi siihen lähtökohtaiseen piirteeseen, että elokuva muuntaa liikkumattomia kuvia liikkeeksi, myös esimerkiksi elokuvan kykyyn hidastaa ja nopeuttaa liikettä tai esittää asiat takaperin lopusta alkuun (mt., 257, 263–264). Nämä piirteet eivät ole hänelle vain trikkejä, vaan kyse on siitä, että elokuvaväline konkretisoi ja visualisoi – tai Epsteinin sanoin ”vulgarisoi” – neljännen ulottuvuuden periaatteen, ”teorian, johon erityisesti Einstein ja Minkowski ovat liittäneet nimensä” (mt., 284). Epstein kirjoittaa:

Inhimillisen intellektuaalisen mekanismin ja elokuvallisen käsittämisen ja ilmaisemisen mekanismin ero on siinä, että kun edellisessä käsitykset tilasta ja ajasta voivat olla olemassa erikseen [...] niin jälkimmäisessä kaikki tilan esittäminen tapahtuu automaattisesti yhdessä sen ajallisen arvon kanssa, toisin sanoen tilaa on mahdoton käsittää riippumatta sen liikkeestä ajassa. [...] Inhimillisessä ymmärryksessä on tila ja on aika, joista melko vaivalloisesti voidaan rakentaa synteesi tila-aika. Elokuvallisessa ymmärryksessä on vain tila-aika (mt., 311).

Epsteinille elokuvavälineen filosofinen merkitys perustuu juuri sen kykyyn ”ajatella uudelleen” aikaa, tehdä ajasta suhteellista. Elokuvaväline siis haastaa inhimillisen tietoisuuden tavan ajatella todellisuutta. Epsteinin näkemyksen mukaan elokuva purkaa erilaisia inhimillisen ajattelun vastinpareja kuten elävä-kuollut, ruumis-henki, määrä-laatu, syy-seuraus ja tuo tämän toisenlaisen ”ajattelun” katsojan nähtävälle tehden näin todellisuudesta tuntematonta ja outoa. (Mt., 323.) Elokuva on eräänlaisen inhimilliselle ajattelulle vieraan ”antifilosofian” ja toisenlaisen maailman konstruoinnin väline:

Siispä valkokankaalle elävöitetty maailmankaikkeuden speaktaakkeli on omiaan synnyttämään aivan toisenlaisen käsityksen luonnon todellisuudesta kuin useimmat klassiset filosofiat. [...] Ei niin, että ihminen tai hänen koneensa löytäisi jo aiemmin olemassa olleen todellisuuden, vaan pikemminkin ne konstruoivat sen tila-ajan edeltä määriteltyjen matemaattisten ja mekaanisten sääntöjen perusteella. [...] Elokuva [...] on kokeellinen laite (*dispositif*), joka konstruoi, siis ajattelee, kuvan maailmankaikkeudesta. (Mt., 333.)

Epstein vs. Eisenstein: hallinta ja kohtaaminen

Sekä Epsteinilla että Eisensteinilla neljännen ulottuvuuden kysymys nivoutuu kysymykseen elokuvavälineen suhteesta inhimilliseen tietoisuuteen ja sen myötä Elderin määrittelemään ”kognition kriisiin”. Se, mikä ensi silmäyksellä näyttää arkipäiväisenä asiana (neljäs ulottuvuus on ”vain” kolme tilallista ulottuvuutta + aika) muuttuu ongelmalliseksi, kun neljättä ulottuvuutta lähestytään inhimillisen kokemuksen näkökulmasta. Eisensteinille elokuva on – ainakin jossain mielessä – Elderin määrittämä ”pneumaattinen vaikuttamiskone”: väline, joka voi vaikuttaa ihmisen mieleen. Olennainen ongelma tässä on se, miten elokuvallisen esityksen ja tietoisuuden välinen raja on ylitettävissä, eli miten elokuvallinen representaatio transformoituu ideologiseksi tietoisuudeksi.

Epstein puolestaan näkee elokuvakoneen havaintotiedon tai kognition (*connaissance*) välineenä – koneena, joka näkee toisella tavalla kuin inhimillinen katse, ”ajattelee”, mutta ilman tietoisuutta. Epsteinilla keskeinen jännite liittyy koneen katseen ja inhimillisen tietoisuuden eroon: yhtäältä elokuvakone avaa uuden näkemisen ja tiedon alueen, mutta samalla tekee nähdystä outoa ja vierasta. Elderin luonnehdinta ”kalkyloivan järjen vastaisesta tiedosta”, joka on ”intuitiivista, ruumiillista, pitkälle esitietoista ja käsitteellistämätöntä” ja joka ”ei palauta kokemusta instrumentaaliseen järkeen” onkin kuin suora kuvaus Epsteinin ajattelusta (Elder 2008, xxv – xxvi).

Sekä Eisenstein että Epstein pyrkivät suhteuttamaan näkemyksiään tieteelliseen ajatteluun, mutta heidän lähestymistapansa eroavat toisistaan. Molempien ajattelussa nousee kuitenkin esiin kriisi tai vähintäänkin jännite tieteellisen mallin ja katsojan kokemuksen välillä, mikä johtaa rajanvetoon tieteen ja ”mystisyyden” välillä. Eisensteinille materialistinen tiede on koko ajan ehdoton lähtökohta ja kaikki ”mystiikkaan” viittaava sijoittuu hänen ajattelussaan tietyn ironisen etäisyyden päähän. Eisensteinin kohdalla ”kognition kriisi” liittyykin pitkälti siihen, että refleksologian reduktiivinen materialismi ei pysty riittävän kattavasti perustelemaan hänen tavoitteitaan. ”Neljäs ulottuvuus elokuvassa” -artikkelissa Eisenstein kyllä korostaa ”neljännen ulottuvuuden” ymmärtämistä ajaksi (ja tämän ajatuksen ”arkipäiväisyyttä”), mutta ei kuitenkaan kovin konkreettisesti määritä ajallisuuden (eli kuvassa näkyvän liikkeen) roolia ”yläsävelmontaasissa”. Artikkelissa hän siirtyykin nopeasti kuvaamaan yläsävelmontaasia yleisellä tasolla nimellisesti materialistisin termein ”korkeamman hermotoiminnan keskuksissa” tapahtuvina prosesseina. Kuvauksen etääntyminen konkretiasta on kuitenkin omiaan viemään sitä mystiseen suuntaan – tavoilla, jotka ovat yhdistettävissä ajan esoteerisiin tulkintoihin neljännestä ulottuvuudesta.

Myöhemmässä ajattelussa Eisenstein ei toki luovu marxilaisesta materialismista, mutta joutuu tulkitsemaan sitä uudella tavalla ja näin Elderin mukaan lähentyy avoimemmin ”pneumaattista traditiota” (Elder 2008, 441). Jos ”Neljäs ulottuvuus elokuvassa” -artikkelissa esitettyä ajatusta yläsävelistä ja intellektuaalisesta montaasista voidaan pitää Eisensteinin refleksologisen vaiheen eräänlaisena huipentumana, on siinä samalla kyse myös tuon mallin ajautumisesta kriisiin: refleksologia ei lopulta kykene vastaamaan Eisensteinin esittämään haasteeseen. Elderin näkemyksen mukaan Eisensteinin ”epistemologinen siirtymä” perustuikin pitkälti siihen, että Eisensteinin ajattelussa latentisti mukana olevat ”pneumaattiset” ulottuvuudet alkoivat nousta siinä määrin keskeisiksi, että ne oli pakko ottaa huomioon (Elder 2008, 435, 441). Eisenstein tuokin ajatteluunsa uusia elementtejä kuten esiloogisen ajattelun,

joiden nivominen ”tieteellisen” mallin sisään muuttuu yhä hankalammaksi (ks. esim. Elder 2008, 399).

Vuonna 1937 Eisenstein tulkitsee uudesta näkökulmasta ajatusta elokuvalisista ”yläsävelistä”. Hän luonnehtii niitä ”otosjakson yhteisvaikutukseksi” tai siitä juontuvaksi ”yleiseksi emotionaaliseksi ‘resonanssiksi’ – yleiseksi siinä mielessä, että näin ymmärretyt yläsävelet ikään kuin ”yhdistävät” eri tyyppiset elementit, kuten sisältö, rakenne, näyttöminen, visuaalinen muoto tai emotionaaliset assosiaatiot. Eisenstein ei siis enää tulkitse yläsäveliä refleksologisen mallin mukaisesti ”korkeamman hermotoiminnan fysiologisiksi prosesseiksi” vaan päätyy nyt määrittelemään yläsävelen ”emotionaaliseksi yleistykseksi kaikista jakson elementeistä”. (Eisenstein 2010, 402, viite 9.) Malli on samantapainen kuin hänen samoihin aikoihin esittämänsä erottelu yksittäisen kuvan tai kuvallisen representaation (*izobrazhenie*) ja laadullisesti ylemmän tasoisen (käsitteellisen) Kuvan (*obraz*) välillä (mt., 299): yksittäiset kuvat voivat yhdessä muodostaa katsojan mielessä eräänlaisen synteessin, Kuvan, esitetyistä kokonaisuudesta (kuten teatterit, kaupat, rakennukset, ja niin edelleen, muodostavat Kuvan käsitteestä ”42. katu”) (mt., 301).

Tässä mallissa Eisensteinin ajattelu irtautuu refleksologian reduktiivisesta materialismista ja voidaan kysyä missä määrin hänen teoriansa enää ovat tieteellisiä ainakaan sanan naturalistisessa mielessä. Eisensteinin myöhempi ajattelu lähestyykin monin tavoin Elderin määrittämää ”pneumaattista traditiota”; Elder huomauttaa esimerkiksi, että Eisensteinin *izobrazhenie/obraz*-erottelu, kuten myös hänen uusi tulkintansa katsomiskokemuksesta ”ekstasina” (*ekstaz*) olivat laajemminkin käytössä venäläisen symbolismin piirissä – joka puolestaan oli saanut ne Uspenskijn *Tertium Organum* -teoksesta. (Elder 2008, 368.) Myös Geoffrey Nowell-Smith (2010, xvi) luonnehtii Eisensteinin myöhemmän kuvakäsityksen asettuvan marxismiin ja symbolismin väliin, ja toteaa, että Eisensteinille ”montaasissa on lopulta kuitenkin jotain mystistä”.

Jos Eisenstein pyrkii tiettyssä mielessä marginalisoimaan ajattelunsa mystiset tai sellaiseksi tulkittavat elementit ja palauttamaan ne tieteellisen mallin alle, Epstein puolestaan pyrkii eräänlaiseen tieteen ja mystiikan ”lyrosofiseen” synteesiin. Tiede on Epsteinille sinänsä tärkeä, mutta samalla riittämätön väline kuvaamaan (modernia) kokemusta kattavasti. Tässä suhteessa ”neljännen ulottuvuuden” ajatus on Epsteinin elokuva-ajattelussa samalla kertaa sekä mitä tieteellisin näkemys (mitä osoittavat hänen viittauksensa paitsi Einsteinin, myös muihin tiedemiehiin) että täysin inhimillisen kokemuksen vastainen – ja sitä kautta elokuvavälineen ”toisenlaista” tietoa korostava.

Epsteinin ajattelussa mystiset elementit ovat vahvasti läsnä, mutta eivät välttämättä tieteelle tai rationaalisuudelle vastakkaisina. Epstein viittaa teksteissään usein erilaisiin esoteerisiin traditioihin kuten kabbalaan ja alkemiaan, mutta ne ovat hänelle enemmän vertauskuvia kuin ajattelun lähtökohtia. Epsteinin teksteistä välittyy laaja kiinnostuneisuus ja perehtyneisyys tieteeseen, mutta samalla epäily tieteen perimmäisestä kyvystä tavoittaa maailmaa sellaisenaan. Epsteinille tiede tai rationaalinen ajattelu ei koskaan voi olla täysin objektiivista, koska myös se on sidoksissa aistikokemukseen ja inhimilliseen ymmärrykseen – täysin objektiivinen tiede olisi merkityksetöntä, koska se ei olisi ihmiselle ymmärrettävää, ei vakuuttaisi ketään (mt., 322).

Voisi jopa sanoa, että Epsteinille tiede itse – ja elokuvakone sen ”vulgarisointuna” muotona – on mystistä, toisin sanoen esittää maailman tavalla, joka on inhimillisen kokemuksen kannalta käsittämätön. Elokuvakoneen tapa nähdä maailma on ”mystinen”, koska se on täysin toisenlainen kuin inhimillinen kokemus. Sekä Trond Lundemo (2012, 214–215) että Christophe Wall-Romana

(2016, 116) korostavat, että Epstein tekee jyrkän eron elokuvan ”ajattelun” ja inhimillisen kokemuksen välille; elokuva on Epsteinille ei-inhimillinen, ja siksi vieras. Elokuvavälineen ”mystisyys” liittyykin osaltaan siihen, että sen kyky tuoda esiin todellisuus tila-ajan variaatioina tekee samalla todellisuudesta vierasta ja outoa: ”ajan variaatiot riittävät tekemään tuntemattomaksi sen, mitä kutsumme todellisuudeksi” (mt., 323).

Sekä Eisensteinilla että Epsteinilla ”kognition kriisi” nousee esiin elokuvavälineen ja katsojan kokemuksen tietystä yhteismitattomuudesta: Eisensteinilla kysymyksessä siitä, miten elokuva voisi vaikuttaa katsojan tietoisuuteen, Epsteinilla taas siinä, miten elokuvavälineen ei-tietoinen ”kokemus” kohtaa paitsi katsojan tietoisuuden, myös tämän aistimellisuuden ja affektiivisuuden värittämän esitietoisin kokemuksen. Siinä missä Eisensteinin pyrkii hallintaan, voisi Epsteinin lähestymistapaa luonnehtia kohtaamiseksi.

Eisensteinin strategiana on hallita kriisiä palauttamalla elokuvan ja katsojan välinen vaikutussuhde rationaalisuuden piiriin selittämällä se tieteellisesti ja kontrolloimalla sitä sekä sulkemalla kaikki mystiset aspektit sen ulkopuolelle. Alkuvaiheen refleksologisen mallin kriisiytyessä Eisenstein pitäätyy tässä periaatteessa ja pyrkii ratkaisemaan kriisin laajentamalla tai tulkitsemalla uudella tavalla tieteellisyyden luonnetta. Ratkaisu ei kuitenkaan ole aukoton, vaan mystisyys hiipii uudelleen takakautta mukaan. Eisensteinilla mystiikka on samaan aikaan sekä keskeistä että kiellettyä: hänen jatkuvana pyrkimyksenään on ylittää elokuvavälineen rajat ”vaikutuskoneena”, mutta samalla määritellä ja tulkita ajatteluaan koko ajan uudelleen niin, että se pysyy dialektisen materialismin puitteissa.

Epstein puolestaan haluaa säilyttää rationaalisuuden ja mystisyyden samanaikaisuuden sulkematta kumpaakaan pois: elokuva mahdollistaa toisenlaisen, ei-inhimillisen tiedon kohtaamisen, vaikka se jääkin kokijalle viime kädessä vieraaksi ja toiseksi. Epsteinin ajattelussa ei myöskään tapahdu aivan vastaavaa käännettä kuin Eisensteinilla, vaan hänen myöhempi ajattelunsa on pitkälle saman suuntaista hänen ensimmäisten tekstiensä kanssa. Toisin sanoen Epsteinilla on alusta alkaen jännitteinen – samaan aikaan sekä myönteinen että kriittinen – suhde rationaalisuuteen ja tieteeseen, mutta tätä kautta hän pystyy säilyttämään tieteen keskeisessä roolissa ajattelussaan ja integroimaan sen mystisempiin näkökulmiinsa. Epsteinilla elokuva ikään kuin purkaa varmuuden todellisuuden luonteesta asettamalla nähtävälle konkreettisen, mutta samalla vieraan kuvan maailmasta. Juuri tämä tekee todellisuudesta mystistä: ”Paradoksaalisesti paluu konkreettiseen on myös paluuta mystiikkaan” (Epstein 1974d, 410).

Lähteet

Aumont, Jacques (1987) *Montage Eisenstein*. Lontoo: BFI, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Aumont, Jacques (1998) ”Cinégénie, ou la machine à re-monter le temps”. Teoksessa Jacques Aumont (toim.) *Jean Epstein. Cinéaste, poète, philosophe*. Pariisi: Cinémathèque française, 87–108.

Bohn, Willard (2002) *The Rise of Surrealism. Cubism, Dada, and the Pursuit of the Marvelous*. Albany: State University of New York Press.

Bordwell, David (1993) *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge (Massachusetts) & Lontoo: Harvard University Press.

Childs, Peter (2000) *Modernism*. Routledge: London & New York.

- Dascal, Sophie (2015) *Jean Epstein et la lyrosophie. Une alternative à la philosophie du cinéma où une antiphilosophie?* Mémoire de Maîtrise universitaire ès lettres en histoire et esthétique du cinéma. Lausanne: Université de Lausanne, faculté des lettres.
- Eisenstein, Sergei (1964) *Izbrannyje proizvedenija v shesti tomah. Tom 2.* Moskova: Iskusstvo.
- Eisenstein, Sergei (1949) *Film Form. Essays in Film Theory.* New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Eisenstein, Sergei (1978) "Neljä ulottuvuus elokuvassa". Teoksessa *Elokuvan muoto*. Helsinki: Love, 136–158. (Alk. 1929.)
- Eisenstein, S.M. (1995) *Beyond the Stars. The Memoirs of Sergei Eisenstein. Selected Works, Volume IV.* London: BFI Publishing & Calcutta: Seagull Books.
- Eisenstein, Sergei (2010) *Selected Works. Volume II. Towards a Theory of Montage.* Lontoo & New York: I.B. Tauris.
- Elder, R. Bruce (2008) *Harmony and Dissent. Film & Avant-Garde Art Movements in the Early Twentieth Century.* [Waterloo, Ontario]: Wilfrid Laurier University Press.
- Epstein, Jean (1921a) *La Poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence.* Pariisi: La Sirène.
- Epstein, Jean (1921b) "Le sens 1 bis". Teoksessa Jean Epstein, *Bonjour cinéma*. Pariisi: La Sirène, 27–44.
- Epstein, Jean (1922) *La lyrosophie.* Pariisi: La Sirène.
- Epstein, Jean (1974a) "T.". Teoksessa Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma. Tome 1.* Pariisi: Seghers, 106–111. (Alk. 1922)
- Epstein, Jean (1974b) "De quelques conditions de photogénie". Teoksessa Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma. Tome 1.* Pariisi: Seghers, 137–142. (Alk. 1924.)
- Epstein, Jean (1974c) "Intelligence d'un machine". Teoksessa Jean Epstein *Écrits sur le cinéma. Tome 1.* Pariisi: Seghers, 255–334. (Alk. 1946.)
- Epstein, Jean (1974d) "Cinéma du diable". Teoksessa Jean Epstein *Écrits sur le cinéma. Tome 1.* Pariisi: Seghers, 335–410. (Alk. 1947.)
- Epstein, Jean (2009a) "Aisti 1b". *Lähikuva* 4/2009, 40–47. (Alk. 1921.)
- Epstein, Jean (2009b) "Eräistä fotogeenisyyden ehdoista". *Lähikuva* 4/2009, 48–54. (Alk. 1924.)
- Gunning, Tom (2012) "Preface". Teoksessa Sarah Keller & Jason N. Paul (toim.) *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 13–21.
- Henderson, Linda Dalrymple (1975–76) "The Merging of Time and Space. The Fourth Dimension in Russia from Ouspensky to Malevich". *The Structurist* No. 15–16, 95–108.
- Henderson, Linda Dalrymple (1984) "The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art. Conclusion". *Leonardo*, Vol. 17, No. 3, 205–210.
- Henderson, Linda Dalrymple (2009) "The Image and Imagination of the Fourth Dimension in Twentieth-Century Art and Culture". *Configurations*, Vol. 17, No. 1–2, 131–160.
- Isaacson, Walter (2007) *Einstein. His Life and Universe.* New York: Simon & Schuster.
- Lundemo, Trond (2012) "A Temporal Perspective. Jean Epstein's Writings on Technology and Subjectivity". Teoksessa Sarah Keller & Jason N. Paul (toim.) *Jean Epstein. Critical Essays and New Translations.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 207–225.
- Nowell-Smith, Geoffrey (2010) "Eisenstein on Montage". Teoksessa Sergei Eisenstein *Selected Works, Volume II. Towards a Theory of Montage.* Lontoo & New York: I.B. Tauris, xiii–xvi.
- Nyysönen, Pasi (1997) Elokuva psyykkisenä ilmiönä. Münsterberg, Eisenstein ja kognitiopsykologia. *Lähikuva* 2–3/1997, 15–30.
- Pais, Abraham (2005) *Subtle is the Lord, The Science and the Life of Albert Einstein.* Oxford: Oxford University Press. (Alk. 1982.)
- Pönni, Antti (2009) "Elokuvan alkemiaa. Nuori Jean Epstein". *Lähikuva* 4/2009, 6–39.
- Ramirez, Francis (1998) "Jean Epstein, poète". Teoksessa Jacques Aumont (toim.) *Jean Epstein. Cinéaste, poète, philosophe.* Pariisi: Cinémathèque française, 15–24.
- Vargish, Thomas & Mook, Delo E. (1999) *Inside Modernism. Relativity Theory, Cubism, Narrative.* New Haven & Lontoo: Yale University Press.
- Vucinich, Alexander (2001) *Einstein and Soviet Ideology.* Standford: Stanford University Press.
- Wall-Romana, Christophe (2016) *Jean Epstein. Corporeal Cinema and Film Philosophy.* Manchester: Manchester University Press. (Alk. 2013.)

Wells, H. G. (1975) *Early Writings in Science and Science Fiction*. Toim. Robert M. Philmus & David Y. Hughes. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Wells, H. G. (1979) *Aikakone*. Suomentanut Matti Kannosto. Teoksessa H. G. Wells, *Aikakone. Maailmojen sota*. Helsinki: Kirjayhtymä. (Alk. *The Time Machine*, 1895.)

Wilson, Leigh (2007) *Modernism*. Lontoo & New York: Continuum.

Helena Oikarinen-Jabai

Helena Oikarinen-Jabai, FT
sosiologia, Helsingin yliopisto

”MULLA ON KANS SUOMALAISUUTTA ALITAJUNNASSA”

– somalitaustaisten nuorten näkökulmia suomalaisuuteen

Tässä artikkelissa kuvaan, kuinka ryhmä nuoria somalitaustaisia kanssatutkijoita tutki kuulumisen kokemuksiin ja paikantumiseensa performatiivisen, osallistavan tutkimuksen puitteissa toteutetuissa audiovisuaalisissa tuotannoissa. Performatiivinen tutkimusasetelma ja sen mahdollistamat fyysiset ja metaforiset kohtaamisen tilat tarjosivat kaikille tutkimukseen ja tuotantotiimeihin osallistuneille mahdollisuuden neuvotella produktioiden sisällöstä ja muodosta ja osallistua näin ”keskeneräisen tiedon” tuottamisen prosessiin. Produktioissaan nuoret liikkuvat ”kaipuun maisemissa”, muistojen äärellä ja konkreettisissa paikoissa. Raottaessaan moninaisia, toisiaan leikkaavia kuulumiseensa ja yllirajaisia kodin kokemuksiaan, he samalla kiistivät ja mursivat stereotyyppisiä mielikuvia somalialaisista versus suomalaisista ja ”meistä” ja ”heistä”, joita median audiovisuaaliset narratiivit ja yhteiskunnalliset diskurssit heidän mielestään usein tuottavat. Audiovisuaalinen työskentely auttoi nuoria tuottamaan hybridejä kertomuksia, joissa monenlaiset kuulumisen kokemukset ja identifikaatiot ovat läsnä samanaikaisesti. He myös tuottivat kuvastoa ja puhetta, joka kyseenalaistaa, parodioi ja muokkaa suomalaisuuden kansallisia representaatioita. Heidän kokemustensa jakaminen auttoi meitä muita osallistujia tarkastelemaan kriittisesti omia näkemyksiämme, toimintatapojamme ja uskomuksiamme.

Taustaa

Osallistavassa tutkimusprojektissani Suomalainen, ulkomaalainen vai yllirajainen hoppelari? (2009–2015) tutkin yhdessä maahanmuuttajataustaisten nuorten kanssa heidän kuulumisen kokemuksiin ja identifikaatioitaan. Tutkimuksessa nojauduin kokeileviin narratiivisiin, taideperustaisiin ja performatiivisiin menetelmiin. Tutkimuksen aikana toteutin eri yhteistyökumppaneiden ja tiimien kanssa työpajoja, tapahtumia ja produktioita.¹ Eri oheisprojekteissa mukana olevat nuoret, yhdessä meidän työryhmien toteuttajien kanssa poh-



1 Esimerkki tällaisesta produktiosta oli Nuori Helsinki -näyttelyhanke (Suomen valokuvataiteen museo, 2012), jossa oli mukana perinteisiin vähemmistöihin lukeutuvia, maahanmuuttajataustaisia ja kantaväestöön kuuluvia nuoria ja lapsia, jotka pohtivat suhdettaan Helsinkiin ja helsinkiläisyyteen pääasiassa valokuvan ja videon keinoin.

tivat visuaalisiin ja audiovisuaalisiin menetelmiin tukeutuen omia paikantumisiaan. Nämä produktiot olivat myös suuri osa tutkimuksen raportointia.

Tässä artikkelissa keskityn tarkastelemaan erityisesti sitä, kuinka somalitaustaiset nuoret kuvasivat, neuvottelivat ja uudelleen rakensivat suomalaisuuttaan ja paikantumisiaan erilaisiin kulttuurisiin ja yllirajaisiin tiloihin. Työpajoissamme johonkin kuulumisesta (tai ulkopuolella olemisesta) muodostui yksi keskeinen kysymys, johon palattiin eri tuotannoissa. Osa tätä keskustelua liittyi kansallisuuden ja kansalaisuuden kokemuksiin. Seuraavilla sivuilla kuvaan, kuinka näitä kysymyksiä käsiteltiin viiden nuoren miehen kanssa toteuttamissamme videodokumenteissa *Minun Helsinkini/My Helsinki/Magaaladeydi Helsinki* ja *Soo Dhawoow – Tule lähemmäs*, radio-ohjelmassa *Mis on mun paikka?*, jossa oli mukana myös yksi nuori nainen ja toisen nuoren naisen valokuvaan ja tarinaan pohjautuvassa videoinstallaatissa *Minun silmin*.

Projektissamme audiovisuaalinen työskentely oli kanssaosallistujien yhteinen menetelmä lähestyä ja analysoida elettyä todellisuutta; toteutetut tuotannot käsitimme maailman avoimesti ja spontaanisesti kohtaaviksi ajattelun, ilmaisun ja tutkimuksen välineiksi (Aaltonen 2006). Vaikka leikkauspintojakin löytyy, tutkimuksen lähtökohta poikkeaa jonkin verran sellaisesta avoimesti kanta-aottavasta, fiktiivisestä ja ei-fiktiivisestä audiovisuaalisten tuotantojen tekemisprosessista, jota on viime aikoina sovellettu taiteellisissa ja tutkimuksellisissa konteksteissa vähemmistöjen, maahanmuuttajataustaisten ja maahanmuuttajien kokemuksia ja paikantumisia tutkittaessa. Esimerkkejä tällaisista tutkimuksista ovat Minna Rainion ja Mark Robertsin teokset *Koh-taamiskulmia* (2008) ja *Maamme/Vårt Land* (2012) tai Yael Bartanan *True Finn – Tosi Suomalainen* (2014).

Tutkimusprojektissa soveltamani vuorovaikutteinen lähestymistapa nojaa Nira Yuval-Davisin ajatukseen keskeneräisestä tiedosta, jonka luonteeseen kuuluu erilaisten mukana olevien henkilöiden ”juurtumisten” ja ”siirtymisten” ja niiden mukanaan tuomien epistemologisten lähtökohtien hyväksyminen osana toiminta- ja tutkimusprosessia (Yuval-Davis 2011, 12). Tämä pohjautuu osaltaan Martin Buberin (1986) pohdintoihin kohtaamisesta, jossa minä ei tarkastele Sinää ulkoapäin objektina (Se), vaan välittömässä yhteydessä toiseen. Buberin mukaan tämän kaltainen yhteys on myös taiteellisen toiminnan ja teoksen lähtökohta.²

Eräs innoittajani on ollut Maggie O’Neill, jonka etnomimesiksi (*ethnomimesis*) nimeämä lähestymistapa painottaa niitä refleksiivisiä, dialogisen ilmaisun mahdollistavia tiloja, jotka syntyvät etnografian (biografian) ja taiteellisen työskentelyn liitosta. Mahdollistaessaan elettyyn kokemukseen ja aistiseen tietoon perustuvia kuvauksia, jotka rikkovat stereotyyppisiä esityksiä ja rajojen tekoa, etnomimesis toteuttaa kriittistä ajattelua käytännössä (O’Neill 2008). Stuart Aitken (2014) puolestaan käyttää käsitettä etnopoetiikka (*ethnopoesis*) viitatessaan sellaisiin rajojen ylityksiin, jotka edesauttavat nuoria ihmisiä tutkimaan muutosta ja vahvistamaan sitä tuottavia tilallisia siirtymiä ja niiden mahdollistamaa ”toiseksi” tuleamista.

Trinh Minh-ha esittää ajatuksen moninaisesta Minästä, jonka subjektiviteetti eroaa suvereenista Minästä (subjektivismi) ja kaikkietävästä Minästä (objektivismi). Moninaisen Minän ajatus auttaa nyrjäyttämään binaaristen jaottelujen itseäänselvyyttä ja taipumusta käsitellä vastakohtien kautta esimerkiksi henkilökohtaista ja yhteiskunnallista, samuutta ja toiseutta, eliittiä ja rahvasta ja korkeakulttuuria ja populaarikulttuuria. Omaelämäkerralliset kertomukset harjaannuttavat kuuntelemaan moniäänisyyttä ja ovat sekä

2 Myös Mihail Bahtin tukeutui Buberin ajatuksiin kehitellessään esteettistä teoriaan taiteen merkityksestä dialogisen ja polyfonisen kommunikaation mahdollistajana (Perlina 1984).

yksilön että kollektiivin kannalta tapa tehdä historiaa ja kirjoittaa uudelleen kulttuuria ja subjektin suhdetta siihen. (Minh-ha 1991, 150.)

Avtar Brahın (1996, 208) diasporatilan (*diaspora space*) käsite yhdistää diasporan, siihen väistämättä kuuluvan rajan, paikantumisen ja siirtymän käsitteet niin että ne voidaan ymmärtää toisiaan leikkaavina taloudellisina, kulttuurisina, poliittisina ja psyykkisinä prosesseina. Brahın mukaan me kaikki jaamme nykyisessä ylijaraisessa maailmassa diasporista tilaa. Tutkimuksessamme Brahın käsite auttoi sekä käsittelemään nuorten osallistujien raja-alueilla olemisen kokemuksia ja intersektionaalisten yli paikkaisten asemoitumisten (*translocal positionality*) narratiiveja että tarkastelemaan meidän muiden osallistujien paikantumisia (Anthias 2002; Anzaldua 1991; Brah 1996). Taideperustaiset, henkilökohtaista kokemusta arvostavat menetelmät auttoivat lähestymään tuota tutkimuksen kontekstissa meidän kaikkien narratiiveja yhdistelevää, alati muutoksessa olevaa, spektrin kaltaista kohtaamisen tilaa sen rihmastoista ja monipolvista luonnetta kunnioittaen.³ Audiovisuaaliset omaelämäkerralliset tarinat avasivat myös ymmärrystä silmän ja katseen polyfonisesta luonteesta ja visuaaliseen kulttuuriin liittyvien vaihtoehtoisten keskustelujen merkityksellisyydestä (Oikarinen-Jabai 2015; Jay 1994).

Tuotannot pähkinäkuoressa

Minun Helsinkiini/My Helsinki/Magaaladeydii Helsinki (2013, 32 min) oli ensimmäisen kerran esillä näyttelyssä, jonka järjestimme valokuvaaja Sami Sallisen ja Helsingin nuorisoasiainkeskuksen Asemanseudun monikulttuurisella olohuoneella valokuva- ja videotyöpajoihin osallistuneiden nuorten somalitaustaisten miesten kanssa vuodenvaihteessa 2010–2011 Helsingin Kirjasto 10:ssä.⁴ Teos koostui nuorten pääasiassa vapaa-aikanaan videoimasta materiaalista. Lopullisessa DVD-versiossa videon valikon itsenäisinä tarinoina toimivat jaksot on nimetty seuraavasti: Mitä mieltä olet rasismista? Onko Suomi rasisiäinen maa? Nuoruuden muistoja, Perussomalit ja perussuomalaiset, Armeija, Puolustaisitko Suomea?, Omakuvia, Synttärarit, Vapaa-ottelu, Tyyli, Fenix⁵ ja Helsingin yöelämä. Videolla liikutaan kameran kanssa muun muassa kotona ja kotipihoilla, kouluissa, harrastussaleilla, Helsingin puistoissa ja baareissa,

3 Homi K. Bhabha (1998) määrittelee tämänkaltaisen kulttuuristen tarinoiden ja arvoitusten sulauttamisen mahdollistavan tilan kolmanneksi tilaksi, Bill Ashcroft (2001) puhuu horisontaalisesta tilasta, Gloria Anzaldua (1991) rajamaista tai raja-alueista (*borderlands*).

4 Valokuvanäyttelyyn osallistui 10 nuorta miestä. Video oli pääasiassa viiden nuoren miehen tekemä.

5 Fenix oli Asemanseudun monikulttuurisen olohuoneen lempinimi.



Kuva 1: *Minun Helsinkiini/My Helsinki/Magaaladeydii Helsinki* DVD:n kannet. Etukannessa Jabril aka Dicen omakuva. Takakannen kuvissa vasemmalta ylhäältä tekijät Ahmed Muhammed, Hassan Omar, Mohamed Isse ja Jabril aka Dice sekä Akram Farah.

armeijassa ja parturissa. Musiikki on pääosin internetistä löytyvää vapaasti käytettävissä olevaa taustamusiikkia, mutta mukana on myös nuorten itse tekemiä äänitteitä. Videota on esitetty erilaisissa tapahtumissa ja festivaaleilla.

Vuonna 2011 syntyi radio-ohjelma *Mis on mun paikka?* (50 min), joka perustui osittain samaan materiaaliin kuin videodokumentti, osittain nuorten kanssa tekemääni haastattelumateriaaliin. Mukana oli myös yksi nuori somalitaustainen nainen. Lopullinen toteutus tehtiin Ylen studiossa työryhmän kanssa⁶ ja se esitettiin Ylen Todellisissa tarinoissa syksyllä 2011. Ohjelmassa käsiteltiin esimerkiksi osallistujien Somaliaan ja lapsuuteen Suomessa liittyviä muistoja, koettua toiseuttamista, itselle tärkeitä paikkoja, suhdetta uskontoon, seurusteluun ja avioliittoon sekä tulevaisuuden unelmia. Naisosallistujan läsnäolo avasi näkökulmaa myös somalitaustaisen tytön kokemuksiin.

Myös videoinstallaatio *Minun silmin* (24 min) raotti nuoren naisen näkökulmaa moninaisten tilojen ja paikantumisten risteämissä.⁷ Se syntyi tekijän vuosina 2010–2013 Suomessa, opiskelumaassa Englannissa ja vierailulla Somaliassa ottamien valokuvien ja niiden analyysin pohjalle, jossa hän tarkasteli esimerkiksi omaa taustaansa, suhdettaan erilaisiin kulttuureihin, valokuvausharrastustaan ja paikantumisiaan yllirajaisissa tiloissa (kuva 2). Videolla tekijä kuvaa ja pohtii myös kulttuurien eroja ja samankaltaisuuksia, uskonnon merkitystä, arkkitehtuuria ja yhteiskunnallisia rakenteita eri yhteisöissä ja suhdettaan ”kotimaihinsa”. Video oli ensimmäisen kerran esillä näyttelyssä Siirtolaisuusinstituutissa Turussa vuonna 2013.⁸ Teimme aineistosta myös kirjan, joka samoin kuin nuorten miesosallistujien kanssa aiemmin julkaisemamme teos, avasi hieman erilaisen näkökulman aineistoon kuin audiovisuaalinen tarina.⁹



Kuva 2: Valokuva videolta *Minun silmin*, Najma Yusuf. Tekijä kertoo kuvasta:

Tää on mun mielestä tosi hieno kuva siinä mielessä, että joka käsi on yhen maanosan asukkaalta. Itse halusin katsoa, että heijastaako vesi, mutta siinä huomas kaverit, että mitä se Nasma tekee. Heti kaikki tuli mukaan ja siinä sitten vielä mietittiin, että minkälainen viesti juuri tästä kuvasta tulee ja siinä vähän niinku näkyy, että miten tärkeetä on, että ihmiset on vuorovaikutuksessa toistensa kanssa ja vaikka saattais olla paljonki erilaisia mielipiteitä niin ne ei sais olla mikään rajoittava tekijä. Et jokaisella on vapaus omaan mielipiteeseen ja omaan ajattelutapaan. Mut se juuri, että pystyy kommunikoimaan muitten kanssa ja voi olla että muilla on tarjota jotain ihan erilaista, mitä itse ei oo edes ajatellukaan ja sitten tykkääki siitä.

6 Mukana työryhmässä olivat nuorten ja itseni lisäksi Lea Tajakka, Kai Ranta ja Hannu Karisto.

7 Editointi tapahtui yhdessä äänisuunnittelija Tommi Salomaan kanssa.

8 *Minun silmin* -näyttelyssä Siirtolaisuusinstituutissa oli sekä nuorten miesten että tekijän valokuvia ja videoita.

9 *Toisin silmin* (2015) ja *Mun stadi* (2012) julkaistiin molemmat Siirtolaisuusinstituutin kustantamina.



Kuva 3: Osallistujat myymässä samosa-piirakoi- ta Karhupuistos- sa Helsingin Kal- liossa (näyttöku- va videolta).

10 Shoo Dhawoow, kuten nuoret ilmauksen kirjoittivat, on somalialainen tervehdys ja tarkoittaa "tule lähemmäs".

Soo Dhatwoow – Tule lähemmäs -dokumentti (50 min) sai alkunsa, kun Yleltä ehdotettiin, että nuoret voisivat osallistua heidän kuvausryhmänsä suunnittelemaan sarjaan, jossa oli ajatuksena kuvata sosiaalisiin tai etnisiin vähemmistöihin kuuluvia nuoria. Osallistujat eivät innostuneet asiasta, mutta halusivat tehdä itse jatko-osan ensimmäiselle dokumentille. Saimme tiimiimme myös taidekasvattaja Joel Gräfningsin. Ideaa esitellessämme tuottajan toiveena oli sarja lyhytvideoita, eräänlaisia välipaloja Yle Teeman ohjelmistoon. Päädyimme tekemään noin viiden minuutin mittaisia jaksoja, jotka käsittelivät esimerkiksi osallistujien lapsuus- ja nuoruusmuistoja, suhdetta Suomeen ja Somaliaan ja osallistumista ravintolapäivään. Tuottajan vaihtuessa alkuperäinen ideamme pidemmästä dokumentista aktivoitui, ja lopullinen muoto rakentui alun perin lyhyemmiksi elokuviksi tarkoitettuja jaksoja muuntelemalla ja täydentämällä. Se esitettiin ensimmäisen kerran Ylen Uudessa Kinossa ja Yle Arenassa syksyllä 2016.

Mukana on muun muassa tiettyihin asuinalueisiin ja niiden asukkaisiin kohdistuneita stereotypioita peilaava ja osallistujien arkea ja työelämää raot- tava öinen vierailu Kontulassa, "yhdessä Suomen vaarallisimmista lähiöis- tä". Helinä Rautavaaran museossa *Arooska – Somalihäät* -näyttelyssä kuvatut jaksot valottavat nuorten suhdetta Somaliaan ja perinteisiin ja tuovat nuorten kertomuksiin historiallista perspektiiviä. Vierailu moskeijassa, joka on myös vierailijan entinen koraanikoulu, ja siellä toteutettu imaami Anas Hajjarin haastattelu, avaa näkökulmaa islamiin. Ainesten hankkimisesta alkava ja tyhjän myyntipöydän kantamiseen päättyvä ravintolapäivän tarina esittelee somalialaisen ruokakulttuurin lisäksi helsinkiläistä kaupunkikulttuuria, etni- sine kauppoineen ja elävine puistotapahtumineen (kuva 3). Erilaisia nuorten kuvaamia jaksoja liittävät toisiinsa heidän keskinäiset keskustelunsa, jotka usein palaavat kysymyksiin heidän paikantumistensa monisärmäisistä neu- votteluista. Koska Yle vastasi musiikkikorvauksista, pystyimme valikoimaan taustamusiikkia, joka resonoi erilaisten nuorten kokemustodellisuuksien kanssa. Mukana oli somalialaista perinteistä ja nykymusiikkia sekä suoma- laisia että kansainvälisiä hittejä. Ravintolapäivän tapahtumien taustalla soi somalialaisen maailmanmusiikin tähden Maryam Mursalin rytmikäs kappale *Soo Dhowow*, jonka mukaan nuoret myös nimesivät dokumentin¹⁰.

Metodisesta lähestymistavasta

Ajatus keskeneräisestä tiedosta ja performatiivinen ja käytännönläheinen lähestymistapa mahdollistavat tutkijoiden, tutkittavien ja tutkimusasetelman joustavat paikantumiset, näkökulmien polyfonian ja ”kuka” ja ”kuinka” -tietämisen huomioonottamisen myös tutkimuksen raportoinnissa (Conquergood 2009, 312; Haseman 2005; Oikarinen-Jabai 2015; O’Neill 2011; Yuval-Davis 2011). Brad Haseman (2005) muistuttaa Yvonna Lincolnin ja Norman Denziniin (2005, 25) viitaten, että performatiivisen tutkimuksen voi myös nähdä omana itsenäisenä kvantitatiivisen ja kvalitatiivisen rinnalle nousevana kolmantena paradigmana, jonka puitteissa ei-sanallinen symbolinen aineisto – esimerkiksi valokuva ja liikkuva kuva, musiikki ja ääni, keholliset ja digitaaliset esitykset voivat olla sekä aineistoa että tutkimusraportointia.

Haseman toteaa, että performatiivisesti suuntautuneet käytäntöön nojaavat tutkijat lähestyvät aihettaan enemmänkin käytännön entusiasmin (*an enthusiasm of practice*) kuin tutkimusongelman tai tutkimuskysymysten kautta. Tämänkin tutkimuksen tutkimusasetelmassa käytännön osallistava toteutus ja yhdessä nuorten kanssa tehty tutkimus ja sen raportointi johtivat osallistujille keskeisten teemojen esiin nousemiseen. Näin ilmaantuneet tutkimustulokset kuvaavat lähestyttyä aihepiiriä yksilöiden tarinoiden kautta, monenlaisiin tyylilajeihin ja symbolisiin kieliin tukeutuen. (Haseman 2005; O’Neill 2008; Minh-ha 2011).

Performatiiviset, osallistavat lähestymistavat sopivat O’Neillin mielestä erityisen hyvin hankkeisiin, joissa käsitellään ylijärjaisia ja diasporisia kokemuksia, sillä ne sallivat leikkimisen potentiaalisissa välitiloissa (O’Neill 2008; Winnicott 1974). Taideperustaisiin menetelmiin kytkeytyvä ajatus praksiksesta merkityksellisenä tiedonlähteenä auttaa myös ymmärtämään mitä merkitsee olla kotona ja tuntee kuuluvansa (O’Neill 2011). Projektissamme koti fyysisenä tai kuviteltuna paikkana tai kuulumisen metaforana nousi esiin lähes jokaisen osallistujan tuottamassa aineistossa. Audiovisuaaliset toimintatavat mahdollistivat käsitellä aihetta myös moninaisia elämyksiä, paikantumisia ja näkökulmia samanaikaisesti esiin nostaen.

Työpajoissa keskustelimme nuorten kanssa erilaisista aiheista ja jaoinme kokemuksiamme ja kiinnostuksen kohteitamme. Käsitelmäni on, että avoin tutkimusasetelma ja pitkään jatkunut yhteinen työskentely auttoi nuoria syventymään kuvaamiseen ja pohtimaan muistojaan, kokemuksiaan ja näkemyksiään samanaikaisesti sekä henkilökohtaisia emootioita käsitellen että kriittisesti ja etäisyyttä ottaen (vrt. Friedman 2012; O’Neill 2008). Meille muille osallistujille nuorten kanssa asioiden jakaminen ja yhdessä tekeminen tarjosi mahdollisuuden oppia heiltä ja ymmärtää syvällisemmin niitä moninaisia paikantumisia ja kokemuksia, joita nuoret arjessaan kohtasivat. Tämä tuki osaltaan omien epistemologisten lähtökohtiemme ja joskus myös tutkimus- ja toteuttamisasetelmienkin kyseenalaistamista (vrt. Yuval-Davis 2011).

Audiovisuaaliset, narratiiviset ja poeettiset esitykset puhuttelevat vastaanottajaa toisin kuin perinteisemmät tieteelliset tekstit ja mahdollistavat tutkimustarinoiden reflektoinnin aistimellisesti ja kehollisesti (vrt. Conquergood 2009; O’Neill 2009; Richardson 2005; Tolia-Kelly 2005). Projektissamme audiovisuaalinen työskentely tuotti sellaista materiaalia, joka sai pohtimaan tarinoiden ja kuvien tulkintaa ihon alla ja ”sanojen takana” (vrt. Minh-ha 2011, 94). Väistämättä olimme itsekkin tuottamassa tarinoita, joiden uusintamia tai synnyttämiä representaatioita ja mielikuvia emme pysty kontrolloimaan. Ajattelen kuitenkin Martin Jayn (1994, 587–594) tavoin, että hajautuvat tarinat

auttavat muokkaamaan kulttuuriseen valtaan liittyviä diskursseja vähemmän elitistisiksi.

Richard Schechner (1993, 21) muistuttaa, että postkoloniaalisessa maailmassa kulttuurit törmätessään ja sekoituessaan rikastuttavat toisiaan. Samalla tavoin akateemiset oppiaineet ja taide ovat elävimmillään liikkuessaan alati muuntautuvilla rajoillaan, joissa kehollistunut leikki ja performanssi tapahtuvat. Rajoilla, raja-alueilla ja potentiaalisissa tiloissa tapahtuvissa tutkimusasetelmissa on myös mahdollista löytää keinoja oman äänen esille tuomiseen, taistella sosiaalisen oikeudenmukaisuuden puolesta ja rakentaa dialogeja erilaisten yhteisöjen kanssa (Conquergood 2009; Minh-ha 2011; O'Neill 2011).

Perinteisempään tutkimusasetelmaan tukeutuessamme olisi perspektiivi osallistuvien nuorten kuulumisen kokemuksiin luultavasti kapea-alaistunut, ja kodin, kotimaan ja kansalaisuuden muotoutuminen arkisten elämysten ja kohtaamisten lomassa jäänyt vähemmälle huomiolle. Ilman tekemiämme tuotantoja tutkimustulosten yleisö olisi myös ollut erilainen ja nuorten kansatutkijoiden panos ja ääni sivuosassa. Olisimme kaikki jääneet paitsi sitä – välillä sekavaa, uomaansa ja rytmiään etsivää, itseään toistavaakin – performatiivisen tutkimuksen luovaa prosessia, jonka virrassa kerroimme rihmastoisia tarinoitamme ja tuotimme osaltamme olemassaolomme ja kulttuurimme kuvantamisia (vrt. Minh-ha 1991; Jungnickel & Hjort 2014; Oikarinen-Jabai 2015).

Henkilökohtaisia tarinoita ja kokeellista leikittelyä

Projektissamme työskentelimme eri kokoonpanoissa ja erilaisten organisaatioiden kanssa. Jokaisessa tuotannossa kaikki osallistuvat henkilöt ja tahot määrittivät väistämättä lopputulosta. Jokaisella yksilöllä ja jokaisella instituutiolla on oma näkemyksensä siitä millaista hyvän taiteen, ääniteoksen, valo(elo)kuvan, dokumentin tai monikulttuurisuuden esityksen pitäisi olla. Tutkimusprosessi vaatikin paljon neuvottelua. Nuorten kanssa työskennellessämme halusimme ainakin omissa tulkinnoissamme välttää esitystemme marginalisoimista ja paternalisoimista poliittisesti korrekteiksi ja valtakulttuurin odotusten mukaisiksi monikulttuurisiksi performansseiksi (vrt. Denzin 1997; Minh-ha 1989). Toisaalta tutkimuksen, rahoituksen ja tiedotuksen kentällä projektimme määrittäytyi lähinnä monikulttuurisuuden kontekstissa.

”Toisiksi” määritellyistä kertovissa visuaalisenarratiivisissa tarinoissa ei vain sisältö, vaan myös se tapa miten ne esitetään, on merkityksellinen, sillä kertomisen keinotkin voivat kantaa vastakkainasetteluja ja ulkopuolelle asettamisen uusintamista (Minh-ha 1991). Monikulttuuriseen liittyvä usein ajatus Toisen ”alkuperäisyydestä”, jota myös Toisen tuottamaksi tulkitun esityksen on todistettava (Taylor 2010, 264–266). Osallistuvat nuoret olivat hyvin tietoisia valtakulttuurin median ja instituutioiden heille antamista toisen, esimerkiksi maahanmuuttajan, afrosuomalaisen tai uussuomalaisen rooleista kansallisissa tarinoissa ja suomalaisuutta tuottavassa kerronnassa. Vaikka he käsittelivätkin aihetta tuotannoissaan, niin he varoivat erityisesti julkisissa produktioissa, kuten Ylen kanssa yhteistyössä tehdyissä esityksissä ja medialle antamissaan haastatteluissa, uusintamasta näitä rooleja.

Televisiossa esitettävän dokumentin nuoret miehet halusivat ehdottomasti tehdä itse, sillä he kokivat, että julkisessa mediassa näkemissään maahanmuuttajataustaisia nuoria käsitelleissä ohjelmissa näkökulma oli usein nuoria toiseuttava. Tällaisten tarinoiden tekemiseen osallistuivat heidän mielestään

sekä suomalaiset ja maahanmuuttajataustaiset toimijat. Omassa työskentelyssään he halusivat välttää ”tyypillisiä maahanmuuttajakertomuksia” ja omien kokemustansa ja tarinoidensa kuvaamista vastakkainasettelujen ja uhriutumisen kautta. Kun he toteutetuissa tuotannoissa käsittelevät esimerkiksi ulkopuolisuuden kokemuksiaan, kohtaamiaan ennakkoluuloja ja oman paikan etsimiseen liittyvää epävarmuutta, näihin aihepiireihin liittyvät muistot ja tarinat olivat pikemminkin luovan työn eliksiiriä ja omien moninaisten paikantumisten raottamista ja jakamista vastaanottajan kanssa (vrt. Minh 1991, 191).

Kulttuuripoliittisia linjauksia tekevät usein valtakulttuuriin kuuluvat ja he myös määrittelevät muukalaisiksi miellettyjen asemoitumista erilaisilla median, taiteen ja kulttuurin ja tutkimuksen kentillä (vrt. Ahmed 2000, 115). Tämä kyllä tunnistettiin esimerkiksi Ylellä, mutta tuottajat olivat usein erilaisten organisaatiomuutosten ja ohjelmapoliittisten keskustelujen ristitulella. Tästä syystä tuotantojen neuvotteluissa ja suunnittelussa oli huomioitava monenlaisia lähtökohtia. Erilaisista kulttuuripoliittisista tavoitteista ja itse kunkin mahdollisista sommitelmallisista ratkaisuksista huolimatta pyrimme säilyttämään editointiprosessissa nuorten tarinoissa läsnäolevan, heidän henkilökohtaisia kokemuksiaan ja näkemyksiään korostavan painotuksen. Esimerkiksi *Soo Dhawoow – Tule lähemmäs* -elokuvan jakso, joka pohjautuu yhden nuoren ”kamerakävelylle” lapsuuden maisemissa, herätti henkilökohtaisuutensa ja myös rakenteensa vuoksi tekemisprosessin aikana tuotantotiimissä epäilyjä kiinnostavuudesta. Saamamme palautteen mukaan moni nuori katsoja on kuitenkin kokenut juuri tämän jakson puhuttelevana ja omia muistoja herättävänä keskustelun avauksena, joka on auttanut ymmärtämään myös paikan ja paikallisuuden merkitystä laajemmin (vrt. Oikarinen-Jabai 2015; Pink 2007, 175).

Vaikka kansatutkijat nostivat esiin aiheita, jotka kohdistuvat heihin ryhmän ihonvärin etnisyyden tai uskonnon vuoksi, he korostivat, että jokaisella heistä on oma yksilöllinen tapansa käsitellä ja kohdata ennakkoluuloja ja lokeroimista. Jokaisen tausta ja historia on myös erilainen, kodissa puhutusta somalinkielen murteesta lähtien. Heidän keskinäinen puhekielensä on usein lomittaista englantia, suomea ja somalia. Vaikka tätä saatettiin tuotantojen puitteissa pitää puutteena, yhtenä tärkeänä asiana tutkimusprojektissa nousi esiin monikielisyiden mahdollistama ilmaisun rikkaus. Kuten Minh-ha (2011, 28) toteaa, kieli on ääretön äänien, sananlaskujen ja tarinoiden varasto, jonka virtaus ei ehdy, vaikka vesi katoaisi. Kielet eivät kannu mukanaan vain sanastoja, vaan ne ovat myös tapa jäsentää, kokea, aistia ja ilmaista maailmaa. Lapsuudessaan useita kieliä omaksuvat, omaksuvat myös eri kielten ”visuaaliset ja aistiset kieliopit” ja sulauttavat niitä toisiinsa (vrt. Bhabha 1998; Oikarinen-Jabai 2008; Tolia-Kelly 2007).

Visuaalisen materiaalin ja tarinoiden yhdisteleminen tuotannoissa helpotti hankalienkin asioiden ja emootioiden käsittelemistä (vrt. O'Neill 2008; Tolia-Kelly 2007). Esimerkiksi *Minun silmin* -videon tarina alkaa kuvalla lumeen peittyneistä keinuista (kuva 4), jota seuraa valokuva ryhmästä lapsia helsinkiläisessä pihapiirissä. Kuvaaja kertoo, kuinka vanhemmat ovat kertoneet paenneensa sisällissotaa, päätyneensä monien mutkien kautta Suomeen ja saaneensa lopulta ystävällisten ihmisten avustuksella Somaliaan jääneen pikkusiskonkin luokseen. Videon lopussa käsitellään Somalimaassa, Hargeisan kaupungissa otettujen kuvien äärellä niitä kipeitä tunteita, joita liittyy siihen, että mummo ja suku asuvat maassa ja kaupungissa, jossa ei sotatilan vuoksi voi edes vieraila.¹¹

11 Kuvaaja vieraili perheineen Somalimaassa, jonne Mogadishussa asuva mummo tuli heitä tapaamaan. Mogadishuun perhe ei vaarallisen tilanteen vuoksi halunnut matkustaa.



Kuva 4: Valokuva videolta *Minun silmin*, Najma Yusuf.

Minun Helsinkiini/My Helsinki/Magaaladeydii Helsinki -video alkaa jaksolla, jossa yksi nuorista miehistä lähestyy ja haastattelee kaveripiiriään kysellen näiden ajatuksia rasismista afroamerikkalaista "vastamedian" kaltaista retoriikkaa käyttäen. Nuoret haastavat videopätkän ilmaisussa perinteisiä puhetapoja, irvailevat stereotyyppisillä asetelmilla ja käsittelevät vaikeita kysymyksiä etäännyttäen niitä leikin, huumorin ja ironian keinoin (vrt. Friedman 2002; Ibrahim 2009; Sawyer 2000; Schechner 1993), esimerkiksi alla lainattuun retoriikkaan ja käsivarakameraotoksiin tukeutuen.

Okey, we've got some foreigners. Look at this white dude man, now when I have got a fucking camera he wants to fight me... Yes, I am a black man with a camera... We have the United Nations of Eira... We have got an Arab dude, ouh shit we have got two Arab dudes, it's going to blow man... We have got a black dude, congratulations Obama, Obama you do it, ooh yeah black power...

Tuotannoissa nuorten kokeilevat lähestymistavat ja tyylillinen leikittely auttoivat tutkimussubjektien nostamista keskiöön ja näin tuottamaan ymmärrystä myös rodun, kansallisuuden, sukupuolen ja etnisyyden moninaisista ja keskenään risteävistä paikantumisista (vrt. Arrizon 1999; Brah 2001; Anthias 2012).

Kaipuun maisemia ja sinivalkoisia sirpaleita

Audiovisuaaliset menetelmät tukivat osallistujia moninaisten elettyjen todellisuksiensa ja paikantumisien tutkimisessa ja teki mahdolliseksi niiden rinnakkaisen käsittelyn. Esimerkkinä voisi mainita siirtymän *Minun Helsinkiini/My Helsinki/Magaaladeydii Helsinki* -videolla jaksosta Onko Suomi rasistinen maa?, jonka lopussa yksi nuorista toteaa: "Loppupeleissä tää on suomalaisten maa ja ne on ne, jotka päättää miten ne suhtautuu, eikä meidän tarvitse inistä joka asiasta, koska me ollaan valittu tää maa, jossa me asutaan", seuraavaan jaksoon Nuoruuden muistoja, jossa kamera zoomaa juuri äänessä olleen nuoren lapsuuden maisemiin ja lapsuuden valokuviin ja tekijä kertoo:

Ei voi sanoo muuta kuin, että Kontula on rakas kotikulma. Täs on meikäläisen kerrostalo. Muutin tänne neljävuotiaana ja oon asunu täällä viimeiset 16 vuotta.

Täs on piha. Paljon muistoja tietysti. Tää on ollu meikäläisen toinen koti. Esimerkiksi tuo keinu. Tuo oli varmaan ensimmäisii keinuja, missä oon ollut Suomessa.

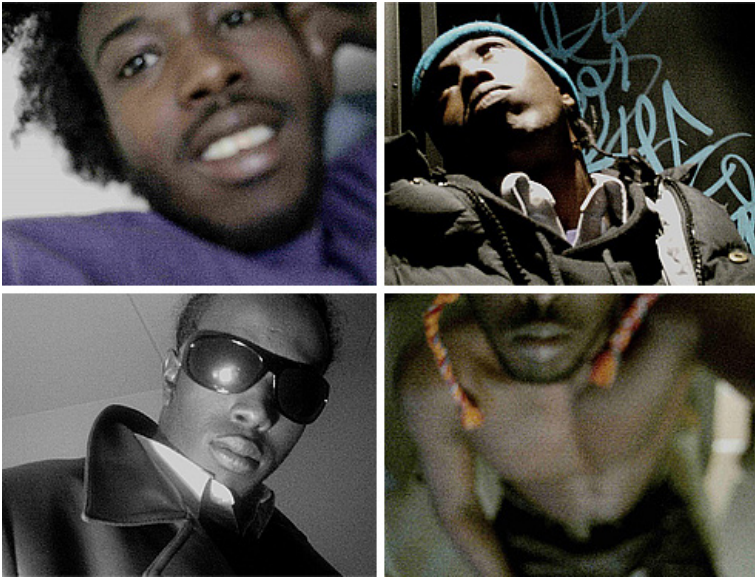
Seuraavaksi siirrytään video-otokseen päiväkodista ja puhuja jatkaa kertomustaan: ”Tää oli ensimmäinen tarha missä mä kävin. Muistan ensimmäistä kertaa, kun mä kävin täällä, niin mä en päästäny mun äitii irti. Yritin pakenee täältä. Koska se oli ensimmäinen kerta, kun mä jouduin jättään mun äidin.” Sitten kamera zoomaa polulle päiväkodin viereen: ”Muistan, että mä käskin mun äidin odottaa joka ikinen päivä just tässä paikassa. Mun äiti aina muistuttaa, että mä sillon revin sen kättä, että ’älä jätä mua’”. Sen jälkeen hän siirtyy kuvaamaan ja muistelemaan ensimmäistä kouluaan ja vapaa-ajan paikkojaan ja jalkapallokenttää, jossa hänellä oli lapsena tapana pelata, ”pikku Akram juoksee ja kikkailee ja siellä se on, siellä, siellä ja maali”. Jakso päättyy valokuvaan, jossa hän on noin kymmenvuotiaana FC-Konnun paidassa, ja toteamukseen: ”FC-Kontu for life.” Saamamme palautteen mukaan tämä omaelämäkerrallinen tarina on tarjonnut erilaisille katsojille samastumispintoja, joiden kautta kertojan kohtaaminen on henkilökohtaistunut. Kun katsojien ja tarinan kertojan välinen dualistinen suhde on murtunut, tämä on avannut katsojille näkökulmia moninaiseen suomalaisuuteen (vrt. Minh-ha 1991, 12; O’Neill 2009).

Nuorilla on myös negatiivisia muistoja lapsuuden ympäristöistään. Radio-ohjelmassa miespuolinen osallistuja kertoo, kuinka aikuiset jahtasivat ja uhkailivat häntä ja hänen sisaruksiaan koulumatkoilla. ”Me vaan käveltiin ohi. Me ei pystytty tekeen mitään sille asialle, kun me oltiin kuitenkin 12-vuotiaita ja pikkusysteri mukana, joku yhdeksänvuotias... Äiti oli opettanu, että kävele vaan ohi, jos on jotain ongelmii, älä vastaa, älä sano mitään.” Ristiriitaisista ja toiseuttavista kokemuksista huolimatta Suomi ja kotiseutu on kaikille nuorille se paikka, jossa koti on, vaikka, kuten nuori nainen toteaa *Mis on mun paikka?* -radio-ohjelmassa: ”Mua ei erityisesti kiinnitä mikään Suomeen, mutta toisaalta se, että mä oon niin sanotusti suomalaistunut... silti se on joku ihmeellinen raja siinä... mut toisaalta mulla on mahdollisuuksia tehdä vaikka mitä”.

Vaikka projektin aikana muutamat osallistujat muuttivat väliaikaisesti pois Suomesta, kaikki eivät olleet käyneet Somaliassa aikuisiällään. Nuoren naisen kuvaus videolla *Minun silmin* kertoo paljon siitä kokemuksesta, minkä useimmat vanhempiensa kotimaassa ensimmäistä kertaa vierailleet jakoivat: ”Sen näki heti, kun meni lentokentällä, että oli ihan eri oltavat siellä. Se lentokone lensi melkein Saharaan, sellasen niinku autiomaan keskelle. Se alko ehkä siitä jo se kokemus. Siinä kun katto sitten veljien ilmeitä, niin nauratti. He oli ihan kulttuurishokissa”. Alun kulttuurishokista huolimatta hän kertoo, että Somaliassa, erityisesti sukulaisia tavatessa saattoi jakaa vanhempien ikävän kotimaahansa.

Nuoret samastuvat myös afroamerikkalaisiin nuorisokulttuureihin, ja vierailut muissa Euroopan maissa tai Pohjois-Amerikassa tarjoavat uudenlaisia identifikaatioita. Yksi nuorista miehistä otti itsestään valokuvia, joissa hän leikkii erilaisilla mahdollisilla mielikuvilla, joita hän voi Helsingin kaduilla liikkueensa somalialaisena, mustana, muslimina, valtaväestöstä poikkeavana ja omana itsenään herättää ja joihin hän voi samaistua. *Minun Helsinki/My Helsinki/Magaaladeydii Helsinki* -videolle teimme kuvista sikermän, jossa ne tuottavat eräänlaista hiljaista puhetta, joka viittaa historiallisiin keskusteluihin etnisyydestä ja rodusta ja niiden tuottamiin mielikuvii, joita nuoret kansatutkijat eivät voi välttää (kuva 5) (vrt. Rancière 2009, 11). Henkilökuvista kamera zoomaa kämmeneen ja kuvaaja kertoo:

Kun mä yks päivä ennustin mun ex-tyttöystäväni kanssa kädestä, kun mä tarkemmin katoin, niin siihen muodostui sellainen M-kuva. Tämä M-kuva symboloi mulle Mogadishua, synnyinkaupunkiani. Toivottavasti vielä jonain päivänä rauhottuu ja voidaan palata sinne ja jatkaa siitä mistä jäimme paitsi 20 vuotta. Toivon mukaan.



Kuva 5: Oma-kuvia, Jabril aka Dice.

Diasporassa eläville koti on usein koko ajan ikään kuin tulollaan, ja joku muu paikka kuin se missä asutaan voi tuntua enemmän kodilta. Koti voidaan myös kokea kuvitteellisena tilana, joka juurtuu menneisyyteen, nykyisyyteen ja tulevaisuuteen ja jossa yhdistyvät erilaiset perinteet, tavat ja (sukupolvi-en) muistot. (Vrt. Ahmed 2000; Ashcroft 2001; Brah 1996; Minh-ha 2011, 27.) Stuart Hall (1999, 71–72) puhuu moniin koteihin samanaikaisesti kuuluvista ”kulttuurisesti käänntyistä” ihmisistä, joiden on tultava toimeen erilaisten toisiinsa kytkeytyvien historioiden ja kulttuurien ja toisiaan halkovien, rajatuiksi miellettyjen tilojen kanssa. Kansatutkijat ovat joutuneet miettimään omaa ”käännettyä” asemoitumistaan myös suhteessa vanhempiinsa ja perheisiinsä. Esimerkiksi *Soo Dhawoow – Tule lähemmäs* -dokumentissa, kun tekijät jutustelevat Helinä Rautavaaran museon somalialaisia perinteitä esittelevässä *Aroska – Somalihäät* -näyttelyssä kartan äärellä, eräs heistä kertoo:

Suurin fiilis, että haluu takasin kotiin on ehkä vanhemmilla. [...] Mä oon koko elämän asunut Suomessa. Kyllä mullakin on kaipuu sinne, mutta eri tavalla ku vanhemmilla, jotka on asunu ja kasvanu ja kokenu Somalian elämän... Niillä on ihan erilainen katsomus siihen, millanen Somalia on.

Ennen sotaa Somaliassa otettujen valokuvien lipuessa videon taustalla hän jatkaa, kuinka yllättyneitä ammattikorkeakoulukaverit olivat, kun hän esitelmöi Somalian historiasta ja näytti valokuvia ”vanhasta” viehättävästä Somaliasta.

Vierailu näyttelyssä sai nuoret miehet pohtimaan myös isovanhempiensa paikantumisia, jotka ovat heille tuttuja tarinoiden kautta. ”Kun pitemmän päälle miettii, mitä esi-isät teki, niin kyllä mä haluaisin niiden jalanjalkia seurata. Mä haluaisin kokeilla millasta ois olla paimentolainen ja lähtee sinne, paimentolaisten opastamana ja paimentaa kameleita ja olla niiden kans siellä luonnossa ja mitä ne tekeekin”, yksi tekijöistä toteaa videolla. Vaikka näyt-

telyopas joutui valistamaan nuorta sukupolvea häihin liittyvistä perinteistä, jokainen oli ollut somalihäissä, ja esimerkiksi häissä soitettavien musiikkikappaleiden rytmit ja niissä tallennettujen videoiden esitykset saivat jalan nousemaan: ”Hauskaa, ku kuuluu näitä häiden biletyksiä, niin sitten tekee itsekin mieli jossain, tiiätsä? Tää on Niko. Se on enemmän sellaista sheikkausta...tekteketektek.” Häistä tehdystä valokuvakirjasta löytyy tuttuja kasvoja ja kuvat ruokatarjoilusta nostavat maun kielelle.

Vanhempien perinne on tuttua, mutta nuoret mieltävät itsensä vanhemmistaan poiketen eräänlaisina ”nomadisina” tai ”horisontaalisina” ylijärjaisinä kansalaisina, joiden kodin kokemus ylittää valtioiden rajat (Ashcroft 2001, 187; Joseph 1999, 155). *Mis on mun paikka?* -radio-ohjelmassa miespuolinen osallistuja toteaa, että ihmissuhteissa saattaa tuottaa ongelmia, jos toinen on juuri tullut vaikkapa Somaliasta tai Keniasta ja toinen on kasvanut Suomessa: ”Me eletään kahta kulttuuria, mutta se elää niinku yhtä.” Kasvatuksesta puhuttaessa hän puki tätä kokemusta sanoiksi näin: ”Se on meikäläiselle outoa elää kahden kulttuurin keskellä. Joskus tekee tätä ja tätä. Se on aika sekavaa suoraan sanottuna. I’m like James Bond. Peitehommissa.” Nuori nainen puolestaan toteaa että, että somalialaisten kaverien kanssa liikkua, hänen ei tarvitse koko ajan selitellä itseään ja tekemisiään:

Meillä on paljon erilaisia ongelmia, kuin esimerkiksi suomalaisilla perheillä. Jos sul on parempi talous, kun jollakin sun sukulaisella Somaliassa, me ihan selkeesti lähetetään massit. Jos meidän joku kaukainen sukulainen on kipee jossain, niin me mennään käymään. Jos meillä on velvollisuuksia himassa, niin suomalainen ei ymmärrä sitä... Suomalaiset on lokeroituneita. Me ollaan paljon enemmän avoimia.

Useimmat nuoret painottivatkin somalialaisena erityispiirteensä perheen ja yhteisön merkityksellisyyttä ja sosiaalista avoimuutta. Tämä sosiaalisuuden arvostaminen näkyi myös nuorten työskentelyssä. Vaikka joskus oli vaikeaa saada porukkaa kasaan sovittuihin tapaamisiin, niin kansatutkijat panostivat yhdessä ja yksin tekemiseen ja ryhmän sosiaaliseen kanssakäymiseen. Tutkimuksen ja tuottajien yhdessä tekemisen prosessi oli Minujen ja Sinujen kohtaamista ”mahdollisuuksien” tiloissa, joilla sekä ”kaipuun maisemat” että arjen erilaiset ulottuvuudet olivat vakavasti otettavia kotien ja niihin liittyvien tarinoiden rakennuspuita (vrt. Anzaldúa 1999; Buber 1986; hooks 2005). Tällainen kohtaaminen auttoi tuottamaan hybridejä tarinoita ja tiloja, joissa Suomen ja Somalian sinivalkoiset liput sulautuvat toisiinsa, kuten *Soo Dhawoow – Tule lähemmäs* -dokumentin avausbiisissä ”sinivalkoisten sirpaleiden”¹² lentäväksi matoksi, jonka kyydissä voimme unohtaa orientaatiomme (orienttimme) (vrt. Derrida 2001, 23; Oikarinen-Jabai 2008, 117).

”Miks pitää olla uussuomalainen ennen kuin voi olla suomalainen?”

Liikkuessaan kameran kanssa ja linssin molemmilla puolilla itselleen tutuisa ympäristöissä ja tiloissa nuoret tuottivat moniaistista kokemusta ja tietoa erilaisista kulttuurisista todellisuuksista. Heille avautui myös mahdollisuus pohtia syvällisemmin ja jakaa kokemustaan paikantumisistaan Suomessa ja suhteestaan suomalaisuuteen. Erityisesti naispuoliset kansatutkijat, vaikka totesivat itse olevansa selviytyjätyyppejä, kantoivat huolta koko yhteisöstään ja nuorten tulevaisuudesta Suomessa. *Mis on mun paikka?* -radio-ohjelmassa naisosallistuja pohtii:

12 Ilmaisu on Kevin Tandun ja Toisen Kadunpojan Nykyään näin -kappaleesta *Nyt kolisee* -kokoelma-albumilta (alkuperäinen kappale J. Karjalainen: Sinivalkoisia sirpaleita).

Mulla on henkilökohtaisesti ollu vähä aikaa sellanen, että asioiden ei pitäis olla tälleen, että näiden lasten tai näiden nuorten ei pitäis koko ajan vaan ettiä omaa paikkaansa, vaan niille pitäis tehdä oma paikka yhteiskunnassa, että ne tuntee sopivansa johonki, koska loppujen lopuksi me ei sovita paljo mihinkään. Somaleina me ollaan kotonakin siltoja kaikkeen, sä hoidat esimerkiksi kaikki tämmöset ulkomaailmaan liittyvät sun perheen asiat. Sit ku sä oot ulkomaailmassa susta odotetaan, että sä oot ihan umpisomali, tyypillinen somali. Meidän pitäis keksiä tähän keskelle, tähän identiteetikriisin keskiöön joku hieno laatikko mihin kaikki vois mennä, mihin ne sopis.

Toisaalta nuorten tuotannot osoittivat, että he ovat luoneet vahvasti omia paikkojaan Suomessa. Vaikka *Minun silmin* -videolla tekijä kertoo, että ”oma identiteetti on somalialainen, joka on asunut Suomessa”, niin kaveripiirissä ”ei oo väliä ihonvärillä tai millään ulkopuolisella... pitää osata arvostaa ihmisiä sellaisena kuin ne on ja samalla arvostaa kaikkea ympärillä.” Hän toteaa myös, että somalialaisessa ja suomalaisessa kulttuurissa on yhteneviä piirteitä, kuten luonnon tärkeä merkitys, mikä myös näkyy hänen harrastuksissaan ja valokuvissaan. Ylirajainen kansalaisuus ja kuulumisen kokemus ihmiskuntaan ja samalle jaetulle maapallolle nousee hänen tarinassaan esiin vahvana juonteenä.

Nuoret miehet pohtivat tuotannoissaan paljon kansallisia identiteettejä ja niiden poissulkevuutta. *Soo Dhawoow – Tule lähemmäs* -dokumentin keskustelussa eräs osallistuja vitsailee (kuva 6): ”Miks pitää olla uussuomalainen, ennen kuin voi olla suomalainen, onks se joku, että sä edistyt, sut ylennetään suomalaiseks. Ensin oot pakolainen... sit ylennetään uussuomalaiseks.” Toinen nuori toteaa: ”Mun mielestä, jos multa kysytään, niin mää on kyllä sitä mieltä, että ei oo sellasta sanaa ku uussuomalainen tai afro-suomalainen. Mä pidän itteeni, en suomalaisena, mutta mä oon osa yhteiskuntaa, mä pidän itteeni somalialaisena, joka on asunu ihan pienestä lähtien Suomessa. Mutta mun identiteetti on somalialainen ei suomalainen.”

Toinen tekijä puolestaan määrittelee itsensä suomalaiseksi ja perustelee sitä näin:

Suomalaisuus ei tarkoita sitä, että... yleensä maahanmuuttajat luulee... että jos sä oot Suomessa syntynyt ja sä oot niinku suomalainen, jos sä oot like that, et sä oot one of them, yks niistä, Pekka ja Jari tai Timo ja niin pois päin. Meet niiden kans parille ja sitten myöhemmin illalla saunaan... Suomalaisuus ei tarkoita sitä. Suomalaisuus tarkoittaa, että no se riippuu henkilöstä, että mistäpäin hän on kotosin ja missä juuret on... Jos sä oot suomalainen,



Kuva 6: Näyttökuvakuva *Soo Dhawoow – Tule lähemmäs* -dokumentista.

ei se tarkoita sitä, että sun pitää ottaa osaa täysin suomalaiseen kulttuuriin. Sulla on omat juuret, oma kulttuuri, mut samalla sä voit olla suomalainen.

Keskustelukumppani kysyy: ”Jos enemmistö päättää, että sä et oo suomalainen, viis miljoonaa on sitä mieltä, että sä et oo suomalainen, oot sä sillon suomalainen?” Kaveri vastaa: ”Enemmistö ei päättä mitään, jos ois viis miljoonaa tai kymmenen miljoonaa, mä en anna muiden, I stand alone sitten, seison yksin.” Kiivaan väittelyn jälkeen toinen toteaa:

Mun mielestä, jos me eletään yhteiskunnassa meidän kaikkien pitäis puhaltaa yhteen hiileen, eikä kattoo erilaisuuksia. Mun mielestä se on osa integroitumista, että ihmisellä on oma kulttuuri, että tässä tapauksessa mulla on somalialainen kulttuuri, mutta mä oon integroitunu ja mulla on myös osa suomalaista kulttuuria.

Kun näyttelyopas tiedustelee museokohtauksessa yhdeltä tekijöistä, ”Kun sä saat lapsia, niin onko ne maahanmuuttajataustasia?”, tämä vastaa:

Mä en usko, että ne on maahanmuuttajataustasia. Mä voin olla vielä maahanmuuttajataustane... Mä oon somali ja suomalainen ja somalisuomalainen, mutta kuitenkin, se ei tarkoita sitä, että mun pitäis lähteä omasta kulttuurista tullakseni joksikin toiseksi. Mä voin pitää omasta kulttuurista, kunnioittaa yhteiskuntaa ja elää sen mukana. Mä oon varttunut, oppinut, kulttuurit, tavat täällä. Mulla on kans suomalaisuutta alitajunnassa.

Kun osallistujat ovat olleet kertomassa kokemuksistaan oppitunneilla ja seminaareissa, moni suomalaistaustainen nuori on ihmetellyt, miksi heidän ikätovereitaan askarruttavat kysymykset kansallisista identiteeteistä, jotka heidän mielestään ovat vähämerkityksisiä. Mutta kanssatutkijoillemme, vaikka he ovatkin Suomen kansalaisia, suomalaisuus ei ole (ainakaan kaikille) itsensänselvyys. Kuten Hall (1999) toteaa, varsinkin Länneksi mielletyn maailman ulkopuolelta kotoisin olevien ”kulttuurisesti käännettyjen” kokemus muodostuu toisenlaiseksi kuin ”paikallisten”, sillä he herkistyvät kansallisuuden ja kansalaisuuden merkityksille ja määrittelyille omassa moninaisiin sidoksiin ja paikantumisiin linkittyvässä arjessaan. Siksi(kin) tuotantojen puitteissa kuvattu ja pohdiskeltu toi tärkeän näkökulman tämän päivän suomalaisuuteen, kun tekijät pääsivät jakamaan kokemaansa julkisissa tuotannoissa.

Projektissa mukana olleiden naisten ja miesten kohtaamat haasteet ovat osittain samankaltaisia, mutta myös poikkeavat toisistaan. Molemmat naispuoliset osallistujat korostivat uskonnon merkitystä elämässään, vaikka toinen heistä ei sitä aktiivisesti harjoittanut, koska ”elän eräänlaista villiä nuoruutta”. Toinen nuori nainen painotti sitä, että ”islam, oma uskonto, on ehkä muokannut minua ihmisenä eniten”. Hänen videoteoksessaan olikin useita uskontoon liittyviä valokuvia, kuten kuva Koraanista, rukousmatosta ja moskeijasta. Projektin aikana hän kertoi, että huivin käyttöön liittyvät negatiiviset kommentit olivat lisääntyneet. *Minun silmin* -videolla hän vastaa muslimityttöjä uhriuttaviin keskusteluihin (vrt. Honkasalo 2011; Isotalo 2016; Keaton 2006): ”Jotkut ihmiset ajattelee, että uskontoa pakotetaan nuoriin, mutta pitäis heidänkin ihan mielenkiinnosta lukea Koraania, niin hekin ehkä ymmärtäis, että Koraanin mukaankaan ei voi pakottaa ihmisiä mihinkään.”

Vaikka ihonväri, etnisyys ja uskonto kietoutuvat suomalaisissa hegemonisoivissa mielikuvissa yhteen, aika-ajoin joku niistä nousee muita keskeisemmäksi (vrt. Keaton 2006). Viime aikoina mediassa ja julkisessa keskustelussa on käsitelty islamia vaarallisena ja arvaamattomana uskontona. Nuorten

kertoman mukaan myös yksittäiset muslimit koetaan usein uhkana ja he joutuvat vastaamaan islamia koskeviin kysymyksiin, joiden asiantuntijoita he eivät ole. *Soo Dhatwoow – Tule lähemmäs* -videolla yksi tekijöistä haastatteli imaami Anas Hajjaria esittäen tälle kysymyksiä, kuten ”Mitä sana Jihad tarkoittaa? Mistä syystä Saudi-Arabiassa on rajoituksia naisille? Kuuluuko ympärileikkaus uskontoon vai kulttuuriin?” Anas Hajjar vastasi perusteellisesti. Kysymykseen ”Miten näet muslimien tulevaisuuden länsimaissa?” hän totesi, että ensimmäisen ja toisen sukupolven asenteet ovat erilaisia, sillä ”he, jotka syntyvät täällä, niin tämä on heidän maansa, he syntyvät tässä kulttuurissa ja oppivat arvot, joita täällä muutenkin opetetaan.”

Suomessa armeija-aika on perinteisesti nähty eräänlaisena nuorten miesten initiaatoriittinä suomalaisuuteen ja osallisuuteen yhteiskunnassa. Tutkimusprosessin aikana useampi nuorista miesosallistujista suoritti sotilaspalveluksen. *Minun Helsinkini/My Helsinki/Magaaladeydi Helsinki* videolla eräs tekijöistä valokuvasi omaa armeija-aikaansa ja kertoi myös perheensä sotilastaustasta lapsuudenvalkokuviansa lomassa: ”Mun äidin isä on ollut armeijassa, mun faija on ollut armeijassa, mun eno, setä kaikki. Se on melkein perinne.” Armeijaajastaan hän kertoo:

Mä olin ainoa tummaihonen kolmoskomppaniassa... Sillon alokaskaudella tuli pientä sanaharkkaa yhden kaa. Varmaan ne ei oo nähnytkään tummaa miestä Suomen armeijassa. Puhuttiin ihan normaalisti ensin. Yht’äkkii se puheenaihe meniki rasismien puoleen. Kävi heti päälle, ei sillain fyysisesti, mutta henkisesti, et mikä sun ongelma on. Mä aloin soittaa suuta, ja ne soitti suuta. Napataan toisistamme kiinni, kunnes joku tulee väliin. Jos ne kuuli jotain rasismista niin ne heti tuli väliin.

Suvun perinne ei kuitenkaan hänen kohdallaan jatkunut, vaikka uniformu toikin kunnioitusta ja syvensi suhdetta suomalaisuuteen:

Jos totta puhutaan ja unohdetaan ne ristiriidat, mä sain armeijassa enemmän kunnioitusta esimerkiksi mun uskonnon ja ihonvärin takia. Varsinkin kun olin lomilla, niin monet tuli puhuun esimerkiksi metrossa, että on todella hienoo, että sä oot Suomen armeijassa. Me kunnioitetaan sua todella paljon. Sitten kun ne näkee sut siviilissä, ne miettii, ainakin useimmat niistä: taas yksi ulkomaalainen tai maahanmuuttaja, joka pummii.

Vaikka kansatutkijat olivat syntyneet Suomessa tai muuttaneet tänne pieninä lapsina, heitä pidetään usein ulkopuolisina ja he joutuvat edustamaan etnistä yhteisöään, rotuaan tai uskontoaan (vrt. Hautaniemi 2006; Isotalo 2016). Tuotannoissaan he halusivat käsitellä aihetta totuudenmukaisesti, mutta samalla etäisyyttä ottaen, uhritumista ja vastakkainasetteluja välttäen. Samalla he pyrkivät normalisoinnin sijasta vahvistamaan marginalisoituja identiteettejä ja identifikaatioita luoden näin eräänlaisia ”vähemmistöläisiä” identiteettejä, jotka liikkuvat moniulotteisessa diasporisessa tilassa (vrt. Butler 2000; Sheikh, 2001).

Kohti suomenmaalaisuuden kirjoja

Dwight Conquergoodin (2009) näkemyksen mukaan performatiiviset osallistavat lähestymistavat luovat tiloja luovuudelle, kritiikille ja kansalaisuudelle, toisin sanoen taiteelle, analyysille ja aktivismille. Tässä projektissa useimmat nuoret osallistajat korostivat, etteivät he ole kiinnostuneita aktivismista sanan

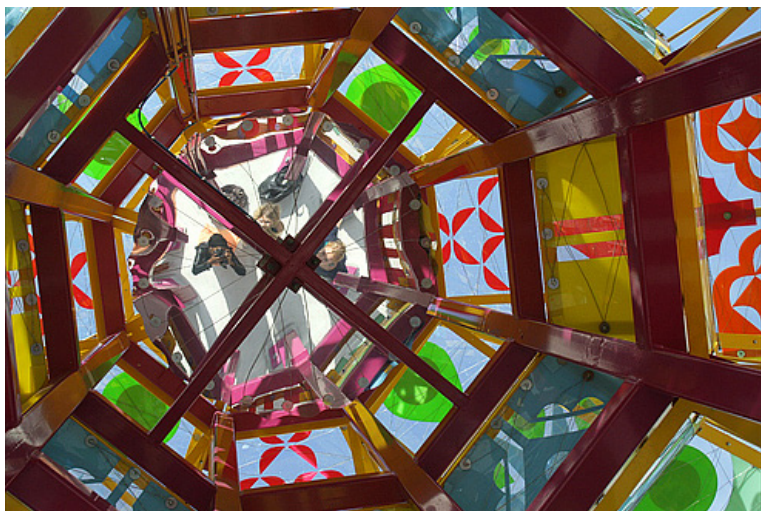
perinteisessä yhteiskunnallisessa ja poliittisessa merkityksessä. Heillä oli kuitenkin halu kertoa näkökulmistaan, olla omalta osaltaan vaikuttamassa julkisiin, kulttuurista kansalaisuutta muokkaaviin keskusteluihin. Siihen audiovisuaaliset käytännönläheiset työskentelytavat sopivat mainiosti. Toteuttamisen tapa teki mahdolliseksi käsitellä kuulumisen ja kansalaisuuden kysymyksiä monisyisesti, henkilökohtaisia näkökulmia huomioiden ja keskeneräisiä, avoimia prosesseja arvostaen (vrt. O'Neill 2011; Paju 2015; Yuval-Davis 2011).

Tutkimusprojektimme puitteissa kanssatutkijat – yhdessä eri tiimien kanssa – loivat omia tarinoitaan, itse tuottamastaan aineistosta, omalla kielellään ja visioillaan. Meille muille oli tärkeää, että välittäjän roolissamme olimme tietoisia valtasuhteista, avoimia dialogille ja valmiita kokeilemaan erilaisia vaihtoehtoisia tulkinnan ja esittämisen tapoja (Oikarinen-Jabai 2015). Tiedon ”kääntämiseen” ja välittämiseen liittyi myös eri osapuolien välisiä jännitteitä, jotka oli hyväksyttävä osaksi prosessia (Jungnickel & Hjort 2014; Tolia-Kelly 2007). Pitkä tutkimusprosessi, johon liittyi monia tuotantoja, auttoi tunnistamaan erilaisia näkemyksiä ja käsittelemään niitä yhdessä. Se miten vastaanottaja kohtaa tuottamamme esitykset jää osittain arvoitukseksi. Emme voi päättää siitä, millaiset silmälasit ja katsomisen, näkemisen, kuulemisen tavat ja perinteet itse kunkin vastaanottajan linssejä taivuttavat tai aisteja ohjaavat. Aineistosta tuotetut teokset, jotka nostavat esiin erilaisia tietämisen ja ilmaisun tapoja ja aistisia nyansseja voivat kuitenkin mahdollisesti tavoittaa ja puhutella erilaisia yleisöjä.

Monet maahanmuuttajataustaisissa perheissä kasvavat joutuvat tavalla tai toisella punnitsemaan ja peilaamaan itseään ja kansallisuuttaan erilaisia heille merkityksellisiä todellisuuksia vasten (Haikkola 2012; Oikarinen-Jabai 2008). Audiovisuaaliset lähestymistavat auttoivat muodostamaan elettyyn todellisuuteen pohjautuvia hybridejä kertomuksia, joissa nämä merkitykselliset todellisuudet, kuulumisen kokemukset ja identifikaatiot voivat ovat läsnä samanaikaisesti (vrt. Anthias 2012; Hua 2011; Oikarinen-Jabai 2015; O'Neill & Hubbard 2010). Tekijät myös tuottivat takaisin katsovaa vastavisuaalista kuvastoa ja puhetta, joka kyseenalaistaa, parodioi ja muokkaa visuaalisesti ja kirjallisesti välitettyjä kansallisia representaatioita ja mielikuvia (vrt. Baetens 2013; Mirzoeff 2011). Kun nuoret työskentelyssään haastoivat sekä käsitteellisiä että kehollistuneita luokitteluja ja hegemonisia kansallisia jaotteluja, he samalla neuvottelivat ja olivat rakentamassa uudenlaisia uskomuksia ja representaatioita suomalaisuudesta ja kulttuurisesta kansalaisuudesta (vrt. Aschcroft, 2001, 124–156; Hua 2011; Friedman 2002; Ifekwunigwe 1999, 190). Heidän kokemustensa jakaminen auttoi meitä muita ”suomenmaalaisia” – kuten nuori naisosallistuja suomalaisuuttaan määritteli – ymmärtämään, refleктоimaan ja murtamaan omia ajattelu- ja toimintatapojamme ja määrittelyjä ja rakenteita niiden takana.

Osa satavuotiasta Suomeamme on väistämättä ne myytit, representaatiot ja mielikuvat, joiden pohjalle käsitystä suomalaisuudesta on rakennettu. Maailma ja sen myötä suomalainen eletty todellisuus on kuitenkin muuttunut ja on koko ajan muutoksessa. Ymmärtääksemme tätä prosessia voimme tukeutua henkilöihin, jotka ovat joutuneet peilaamaan kokemuksiaan rihmastoissa, erilaisten tarinoiden risteävässä maastossa. Najma Yusufin kanssa pohdimme keskusteluissamme, miten lukemisen suunta, joka vaihtelee eri kielissä ja kulttuuripiireissä, vaikuttaa siihen, miten asiat näemme. Kaikkien ei tarvitse oppia vierasta kieltä saadakseen kokemuksen suunnan vaihtamisen merkityksestä, mutta voimme joskus pysähtyä katselemaan, kuuntelemaan ja havainnoimaan

ympäristöämme ja omia paikantumisiämme todellisuuden laskostumia, heijastumia ja kirjavuutta avaavan spektrin läpi (kuva 7). Se ehkä myös innoittaa tarkastelemaan kriittisesti näkemyksiämme ja ymmärtämään niiden taustalla vaikuttavia visuaalinnarratiivisia kertomuksia ja uskomusrakenteita.



Valokuva videolta *Minun silmin*, Najma Yusuf.

Lähteet

- Aaltonen, Jouko (2006) *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Aitken, Stuart (2014) *The Ethnopoetics of Space and Transformation: Young People's Engagement, Activism and Aesthetic*. London: Routledge.
- Anzaldúa, Gloria (1999 [1987]) *Borderlands/La Frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Anthias, Floya (2012) "Transnational mobilities, migration research and intersectionality. Towards a translocational frame". *Nordic Journal of Migration Research* Vol. 2 (2), 102–110.
- Anthias, Floya (2002) "Where do I belong? Narrating collective identity and translocational positionality". *Ethnicities*. Vol. 2 (4), 491–514.
- Arrizón, Alicia (1999) *Latina Performance: Traversing the Stage*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ashcroft, Bill (2001) *Post-colonial Transformation*. London: Routledge.
- Baetens, Jan (2013) "Image and visual culture after the pictorial turn: An outsider's note". *Visual Studies* Vol. 28 (2), 180–185.
- Bhabha, Homi K. (1998) *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Brah, Avtar (1996) *Cartographies of Diaspora, Contesting Identities*. London: Routledge.
- Brah, Avtar (2001) "Difference, diversity, differentiation". Teoksessa K. Bhavnani (toim.) *Feminism and "Race"*. Oxford: Oxford University Press, 456–478.
- Buber, Martin (1986 [1923]) *Minä ja Sinä*. Helsinki: Therapie säätiö.
- Butler, Judith (2000) "Competing universalities". Teoksessa Judith Butler, Ernesto Laclau, & Slavoj Žižek (toim.) *Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary dialogues of the Left*. London: Verso, 136–181.
- Conquergood, Dwight (2009) "Performance studies: Interventions and radical research". Teoksessa Henry Bial (toim.), *Performance Studies Reader*. New York: Routledge, 311–322.

- Denzin, Norman (1997) "Performance Texts". Teoksessa William Terney & Yvonna Lincoln (toim.) *Representation and the Text. Re-Framing the Narrative Voice*. Albany: State University of New York, 179–218.
- Derrida, Jacques (2001) (1998) "A silkworm of one's own". Teoksessa Hélène Cixous & Jacques Derrida (toim.) *Veils*. Käännös Geoffrey Bennington. Stanford: Stanford University Press, 17–92.
- Farah, Akram; Isse, Mohamed, Kahie, Ahmed; Muhamed, Ahmed; Omar, Hassan, Jabril, aka Dice; Ali, Mahad (2012) *Mun stadi*. Toim. H. Oikarinen-Jabai. Turku: Siirtolaisuusinstituutti.
- Friedman, Susan (2012) "'Border talk,' hybridity, and performativity: Cultural theory and identity in the spaces between difference". *Eurozine* <<http://www.eurozine.com/articles/2002-06-07-friedman-en.html>> (Linkki tarkistettu 30.11.2017.)
- Haikkola, Lotta (2012) *Monipaikkainen nuoruus: Toimen sukupolvi, transnationaalisuus ja identiteetit*. Helsinki: Helsingin Yliopisto.
- Hall, Stuart (1999 [1996]) "Kulttuurisen identiteetin kysymyksiä". Teoksessa *Identiteetti*. Toim. ja käännös Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Tampere. Vastapaino, 19–76.
- Haseman, Brad (2006) "A manifesto for performative research". *Media International Australia Incorporating Culture and Policy, "Practice-led Research"*, Vol. 118 (1), 98–106.
- Hautaniemi, Petri (2004) *Pojat. Somalipoikien kiistanalainen nuoruus Suomessa*. Helsinki: Nuorisotutkimusseura.
- Honkasalo, Veronika (2011) *Tyttöjen kesken: Monikulttuurisuus ja sukupuolten tasa-arvo nuorisotyössä*. Helsingin yliopisto.
- hooks, bell (2005) *Art on my Mind: Visual Politics*. New York: The New Press.
- Hua, Anh (2011) "Homing desire, cultural citizenship, and diasporic imaginings". *Journal of International Women's Studies* 12 (4), 45–56.
- Ibrahim, Awad (2009) "Takin hip hop to whole nother level: Métissage, affect, and pedagogy in a global hip hop nation". Teoksessa Samy Alim, Awad Ibrahim, & Alistair Pennycook (toim.) *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth, Identities, and the Politics of Language*. New York: Routledge, 231–248.
- Ifekwunigwe, Jayne (1999) *Scattered Belongings. Cultural Paradoxes of "Race", Nation and Gender*. London: Routledge.
- Isotalo, Anu (2016) "Rasismi kaupunkitilassa. Tilallinen valkoisuusnormi ja somaliaaistautisten naisten vastarinta". *Sukupuolentutkimus* 4/2016, 7–20.
- Jay, Martin (1994) *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*. Berkeley: University of California Press.
- Joseph May (1999) *Nomadic Identities: The Performance of Citizenship*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jungnickel, Katrina & Hjort, Larissa (2014) "Methodological entanglements in the field: methods, transitions and transmissions". *Visual Studies* Vol. 29 (2), 136–145.
- Keaton Trica, D. (2006) *Muslim Girls and the Other France, Race, Identity Politics & Social Exclusion*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lincoln, Yvonna & Denzin, Norman (2005) "Epilogue; The eighth and ninth moments: The qualitative research in/and the fractured future". Teoksessa Norman Denzin & Yvonna Lincoln (toim.) *The Sage Handbook of Qualitative Research*. California: Sage, 1115–1126.
- Minh-ha, Trinh (2011) *Elsewhere, Within Here: Immigration, Refugeeism and the Boundary Event*. New York: Routledge.
- Minh-ha, Trinh (1991) *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*. New York: Routledge.
- Minh-ha, Trinh (1989) *Woman, Native, Other, Writing Postcoloniality and Feminism*. Bloomington: Indiana University.
- Mirzoeff, Nicholas (2011): *The Right to Look: a Counterhistory of Visuality*. USA: Duke University Press.
- Oikarinen-Jabai, Helena (2015) "(Audio)visuaaliset menetelmät nuorten näkökulmia avaamassa". Teoksessa Marleena Mustola, Johanna Mykkänen, Marja-Leena Böök, Antti-Ville Kärjä (toim.) *Visuaaliset menetelmät lapsuuden- ja nuorisotutkimuksessa*. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto/Nuorisotutkimusseura, 66–76.

- Oikarinen-Jabai, Helena (2008) *Syrjän tiloja ja soraääniä: Performatiivista kirjoittamista Suomen ja Gambian välimaastoissa*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- O'Neill, Maggie (2011) "Participatory methods and critical models: Arts, migration and diaspora". *Crossings: Journal of Migration and Culture* Vol. 2 (1), 13–37.
- O'Neill Maggie (2008) "Transnational refugees: The transformative role of art?". <<http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/403>> (Linkki tarkistettu 28.12.2017.)
- O'Neill, Maggie (2009) "Making connections: Ethno-mimesis, migration and diaspora". *Psychoanalysis, Culture and Society* Vol. 14 (3), 289–302.
- O'Neill Maggie & Hubbard Phil (2010) "Walking, sensing, belonging: ethno-mimesis as performative praxis". *Visual Studies* Vol. 25 (1), 46–58.
- Paju, Elina (2015) "Kuvallisuus, osallisuus ja eettisyys lasten parissa tehtävässä tutkimuksessa". Teoksessa Marleena Mustola, Johanna Mykkänen, Marja-Leena Böök, Antti-Ville Kärjä (toim.) *Visuaaliset menetelmät lapsuuden- ja nuorisotutkimuksessa*. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto/Nuorisotutkimusseura, 66–76.
- Perlina, Nina (1984) "Bakhtin and Buber: Problems of Dialogic Imagination". *Studies in 20th Century Literature*. <<http://newprairiepress.org/sttcl/vol9/iss1/3>> (Linkki tarkistettu 30.11.2017.)
- Pink, Sarah (2007) *Doing Visual Ethnography*. Los Angeles: Sage.
- Rancière, Jacques (2009 [2003]) *The future of the image*. London: Verso.
- Richardson, Laurel (2005) "Writing. A method of inquiry". Teoksessa Norman Denzin & Yvonna Lincoln (toim.) *The Sage Handbook of Qualitative Inquiry*. London: Sage Publications, 957–967.
- Sawyer, Lena (2000) *Black and Swedish: Racialization and the cultural politics of belonging in Stockholm, Sweden*. Santa Cruz: University of California.
- Schechner Richard (1993) *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*. London: Routledge.
- Sheikh, Simon (2002) "Under deconstruction, mainstreaming and marginalization in the changing welfare states of the Nordic countries". Teoksessa Marita Muukkonen (toim.) *Under De(construction): Perspectives on Cultural Diversity in Visual and Performing Arts*. Helsinki: NIF-CA, 85–92.
- Taylor, Diana (2010 [2005]) "Kulttuurisen muistin esitykset". Teoksessa Pirkko Koski (toim.) *Teatteriesityksen tutkiminen*. Helsinki: Like, 255–300.
- Toia-Kelly, Divya (2007) "Participatory art: Capturing spatial vocabularies in a collaborative visual methodology with Melanie Carvalho and South-Asian women in London, UK". Teoksessa Sara Kindon, Rachel Pain, & Mike Kesby (toim.) *Participatory Action Research Approaches and Methods: Connecting People, Participation and Place*. London: Routledge, 132–140.
- Winnicott Donald. W. (1985) (1971) *Playing and Reality*. London: Penguin Books.
- Yusuf, Najma (2015): *Toisin silmin*. Toim. H. Oikarinen-Jabai. Turku: Siirtolaisuusinstituutti.
- Yuval-Davis, Nira (2011) *Power, intersectionality and the politics of belonging*. FREIA working paper series no. 75. Aalborg: Department of Culture and Global Studies, Aalborg University. <http://vbn.aau.dk/files/58024503/FREIA_wp_75.pdf> (Linkki tarkistettu 30.11.2017.)
- Yuval-Davis, Nira (1997) *Gender & Nation*. London: Sage publications.

Käsitellyt produktiot

- Soo Dhatwoow – Tule lähemmäs* -elokuva. Akram Farah, Hassan Omar, Jabril aka Dice, Mohamed Isse & Ahmed Muhamed. Tuotanto H. Oikarinen-Jabai & J. Gräfnings. Ensiesitys 29.9.2016. Yle Teema, Uusi Kino.
- Minun Helsinki / My Helsinki / Waa Magaaladeydii Helsinki* -dokumentti (2013). Akram, Farah, Hassan Omar, Jabril aka Dice, Mohamed Isse & Ahmed Muhamed. Tuotanto H. Oikarinen-Jabai & S. Sallinen.
- Minun silmin*, Najma Yusufin videoinstallaatio (2013). Tuotanto H. Oikarinen-Jabai & T. Salomaa.
- Mis on mun paikka?* Radio-ohjelma (2011) Hassan Omar, Akram Farah, Mohamud Isse, Muhamed Ahmed, Jabril aka Dice, Shaka de Bresche & Asiya Ubah Abdillah. Tuotanto H. Oikarinen-Jabai, L. Tajakka, K. Ranta & H. Karisto. Ensiesitys 6.10.2011 Yle, Todellisia tarinoita.

Jukka Sihvonen

professori, mediatutkimus, Turun yliopisto

STAN BRAKHAGE, NÄKYJEN KULJETTAJA

Nykyelokuvan tunnetuimpiin kuuluvalla amerikkalaisella elokuvantekijällä ja -ajattelijalla, Stan Brakhagella (syntymänimeltään Robert Sanders), oli kuollessaan 70-vuotiaana maaliskuussa vuonna 2003 noin viidenkymmenen työteliään vuoden ja lähes neljänsadan elokuvan tuotanto takanaan. Elokuvista lyhimmat ovat alle kymmenen sekunnin mittaisia, mutta pisimmät vastaavasti yltyvät yli neljään tuntiin. Laajan ja moniaineksisen tuotannon pysyväksi tavoitteeksi muodostui jo varhain pyrkimys taltioida ihmissilmän rajatonta kykyä nähdä ilmeisen tuolle puolen.

Stan Brakhage (1933–2003) jatkaa sitä avantgarde-elokuvan amerikkalaista perinnettä, johon hänen edeltäjinään ja osin myös aikalaisinaan lukeutuivat muun muassa Maya Deren, Marie Menken ja Sidney Peterson. Heidän tuotannostaan hän on itse myös kirjoittanut (ks. Brakhage 1989). Tuon perinteen voi halutessaan määrittellä P. Adams Sitneyn (1979) tavoin alkaneen Maya Derenin elokuvasta *Meshes of the Afternoon* (1943). Mutta tietysti tällaiset tarkat ajalliset määrittelyt ovat aina likiarvoja ja parhaimmillaankin vasta suuntaa antavia.

Brakhagen vuonna 1952 *Interim*-elokuvalla alkaneen tuotannon osalta yhtenä käännekohtana voidaan pitää vuonna 1961 valmistunutta 20-minuuttista *Prelude*-elokuvaa, jonka tekijä sittemmin liitti laajemman *Dog Star Man* -elokuvansa (1964) johdannoksi. Siitä puolestaan tuli jo 1960-luvulla yksi kokeellisen elokuvan keskeisistä klassikoista. Brakhagen elokuva-ajattelun kulmakivi, *Metaphors on Vision* (vapaasti suomennettuna ”Näyn kuljetuksia”), valmistui suurelta osin samoina vuosina 1950- ja 60-lukujen taitteessa.¹

Sen lisäksi, että sekä *Dog Star Man* että *Metaphors on Vision* paikantuvat tärkeään kohtaan tekijänsä omassa tuotannossa, ne ajoittuvat olennaiseen saumakohtaan amerikkalaisen kokeellisen elokuvan perinteessä ylipäätään. Juuri noihin aikoihin 1960-luvun alussa oltiin siirtymässä ”avantgardesta undergroundiin” ja siitä edelleen myöhemmin 1970-luvun taitteen tuntumassa ”laajennettuun elokuvaan”. Gene Youngbloodin (1970) teos *Expanded Cinema* on näiden muutoskohtien yhteen kokoava kronikka. Kenties jotenkin oireellisena voisi pitää sitäkin, että aiemman muutoskohdan molemmat termit – avantgarde ja underground – ovat tavoillaan

¹ Anthology Film Archives ja Light Industry ovat julkaisseet tämän teoksen uudelleen, nyt yksissä kansissa sekä alkuperäisen näköispainoksena että P. Adams Sitneyn kommenttien kera (ks. Brakhage 2017). Verkosta sama löytyy myös alkuperäisestä *Film Culture* -lehestä skannattuna kopiona (https://monoskop.org/images/d/de/Brakhage_Stan_Metaphors_on_Vision.pdf). Brakhagen tuotannon kattava filmografia löytyy puolestaan Wikipediasta: https://en.wikipedia.org/wiki/Stan_Brakhage_filmography.

sotilaallisia, edellinen etujoukon pioneeri- ja jälkimmäinen maanalaisen armeijan hengessä. Kummassakin tapauksessa on mahdollista kysyä, minkä puolesta ja/ tai mitä vastaan ne liikkeinä oikeastaan taistelivat? Vastaukset riippuvat kuitenkin paljolti siitä, kenen elokuvantekijän näkökulmasta asetelmaa tarkastellaan.

Elokuvan osalta laajempi kokeilevuuden perinne alkoi aivan uudella tavalla kukoistaa 1960-luvun alusta lähtien. Toiminnan tarpeisiin Yhdysvalloissa ilmestyi oma julkaisu, *Film Culture* -lehti. Sen oli perustanut koko perinteen kannalta kenties keskeisin yksittäinen vaikuttaja, Liettuasta sotavuosien jälkeen Yhdysvaltoihin emigroitunut Jonas Mekas jo vuonna 1955. Toinen merkittävä tapahtuma oli The Filmmakers' Cooperative -kollektiivin perustaminen niin ikään Mekasin aloitteesta alkuvuodesta 1962.

Kollektiivin keskeisin toimintamuoto olivat säännölliset kokeellisten elokuvien esitystapahtumat ja niihin liittyvät keskustelutilaisuudet. Tältä pohjalta Mekas perusti Anthology Film Archives -instituutin vuonna 1970. Se esittää, arkistoi ja digitoi kokeellisen elokuvan piiriin kuuluvaa aineistoa yhä edelleen. Toisen merkittävän tuotanto- ja esitysympäristön, Millennium Film Workshopin, perusti Howard Guttenplan New Yorkissa vuonna 1966. Sen julkaisemasta ja edelleen (nykyisin kaksi kertaa vuodessa) ilmestyvästä *Millennium Film Journal* -lehdestä tuli nopeasti *Film Culture* -lehden lisäksi kokeellisen elokuvan ”näyteikkuna”.

Sekä elokuvia että tämäntyyppistä toimintaa yleisemminkin kuvaamaan muodostui jo varhain 1960-luvulla käsite ”Uusi amerikkalainen elokuva”. Sitneyn (1979, viii) mukaan se korvasi aiemmin käytössä olleet ”elokuvarunot” ja ”eksperimentaaliset elokuvat” -määritelmät. Kokeellisen elokuvan ilosanoman laajalle levinneessä hengessä uuden amerikkalaisen elokuvan nimiin koottuja esityssarjoja kierrätettiin ympäri maailman, sittemmin myös Helsingissä vuonna 1968. Aihepiiriä esittelevää kirjallisuutta alkoi ilmestyä. Gregory Battcock toimitti kokoelman haastatteluja ja muita kirjoituksia nimellä *The New American Cinema* (1967); Sheldon Renan julkaisi kattavan katsauksen *An Introduction to the American Underground Film* (1967); Parker Tyler kokosi yhteen aiempia esseitään otsikolla *Underground Film; A Critical History* (1969). Kaikissa vastaavissa teoksissa Stan Brakhage on uuden amerikkalaisen elokuvan keskeinen nimi. Eikä kiinnostus jäänyt pelkästään Yhdysvaltoihin. Esimerkkeinä ranskalaisesta mielenkiinnosta ilmiötä kohtaan voisivat olla Noël Burchin teos *Praxis du cinéma* (1969) ja Louis Marcorelles'in *Éléments pour un nouveau cinéma* (1970), joihin molempiin esimerkiksi Gilles Deleuze viittaa kirjoittaessaan (tosin vain ohimennen) Brakhagesta *Cinéma*-teoksissaan (Deleuze 1986, 84, 230; 1989, 200, 316).

Kun Stephen Dwoskin julkaisi kokeellisessa perinteessä 1960-luvulla tapahtunutta maailmanlaajuista leviämistä koskevan katsauksensa vuonna 1975 otsikolla *Film Is*, hän nimesi käsittelemänsä elokuvamuodon osuvasti termillä ”kansainvälinen vapaa elokuva”. Kärjistäen voisi siis väittää, että se mitä globaalissa elokuvakulttuurissa 1960-luvun alussa tapahtui, oli elokuvan vapautuminen paitsi ilmaisullisista ja tuotannollis-kaupallisista myös kansallisista kahleista. Stan Brakhagen elokuvat nähtiin 1960-luvun alussa tällaisen vapautumisen ilmentymänä ja niiden tekijä vastaavasti tuon asenteen ruumiillistumana.

Näkijän silmä

Ajateltaessa amerikkalaista elokuvakulttuuria laajemmin studiokauden Hollywoodia ei oikeastaan enää ollut olemassa 1960-luvun alussa. Toisaalta myöskään ”uusi Hollywood” ei ollut vielä muotoutunut. Yksi underground-elokuvan keskeisiä hahmoja, Andy Warhol, totesikin, että 1960-luvun alussa Hollywood oli kiinnostavimmillaan juuri siksi, ettei siellä tapahtunut yhtään mitään, ”ei enää eikä vielä”. David E.

James (2005) on vertaillut Brakhagen ja Warholin erilaisia pyrkimyksiä Hollywoodin suhteen: edellinen torjui sen, kun jälkimmäinen sitä vastoin pyrki yhteistyöhön sen kanssa. Vanhan studiokauden hiipumisen ja uuden underground-elokuvan vahvistumisen ohella samaan ajankohtaan on mahdollista sijoittaa vielä niiden jonkinlainen ”välimuotokin”, amerikkalaisen indie-elokuvan vahvistunut näkyvyys, esimerkkinä John Cassavetesin kaksi ensimmäistä elokuvaa, *Varjoja* (*Shadows* 1959) ja *Hämärään lapset* (*Too Late Blues* 1961).

Kokeellisen ”anti-Hollywood”-perinteen toistaiseksi merkittävin kronikoitsija ja historioitsija P. Adams Sitney on teoksessaan *Visionary Film* (alk. 1974) ryhmitellyt sotien jälkeisen pohjoisamerikkalaisen avantgarden viiteen suuntaukseen: transsi-elokuvaan (*trance film*: Maya Deren), lyriseen elokuvaan (*lyric film*: Brakhage 1950-luvulla), mytopoeettiseen elokuvaan (*mythopoeic film*: Brakhage 1960-luvulla), strukturaaliseen elokuvaan (*structural film*: Michael Snow) ja osallistuvaan elokuvaan (*participatory film*: George Landow). Sitneyn historiikin kanonistinen asema, niin hyvässä kuin pahassa, on tunnustettu tosiasiassa, samoin kuin se, että tuon tarinan kenties keskeisin yksittäinen hahmo on juuri Stan Brakhage.

Sen enempää ajalliset kuin tekijäkohtaisetkaan rajat Sitneyn määrittelemien suuntausten välillä eivät tietenkään ole ehdottomia. Lisäksi joitakin merkittäviä tekijöitä (kuten Hollis Frampton, Harry Smith tai jopa Michael Snow) on varsin hankala sijoittaa mihinkään *yhteen* luokitukseen. Sitneyn jaottelu olkoon tässä kuitenkin esimerkkinä siitä, että tuo noin kolmenkymmenen vuoden kokeellinen perinne 1940-luvulta 1970-luvulle ei ollut millään tavalla yhtenäinen huolimatta siitä, että yhtenäistäviksi nimityksiksi voitiin määritellä niin kokeellisuuden kuin uudenkin käsitteet.

Juuri Brakhagen kohdalla Sitney on kuitenkin tiukasti pitänyt kiinni tulkinnasta, jonka mukaan perinteen moniin muihin tekijöihin verrattuna nimenomaan hän edustaa romanttista ja modernistista taiteilijäkäsitystä puhtaimmillaan. Tämän käsityksen pysyvyydestä kertoo esimerkiksi se, että kirjoittaessaan Brakhagen ”runousopista” suhteellisen tuoreessa teoksessaan *The Cinema of Poetry* Sitney (2015, 149 passim.) edelleen määrittelee tekijän tuotannolle kolme kronologista ulottuvuutta: 1950-luvun kriisilyriikka (*crisis lyric*), 1960- ja 70-lukujen mytopoeettiset sarjaelokuvat (*mythopoeic serial film*) ja 1980-luvulla alkaneet kuvagnostiset tutkielmat (*imagnostic films*). Tällaiselle tekijälle käsitteet runous ja runoilija ovat lähtökohtaisesti ja aina voimakkaan positiivisesti arvoladattuja. Runoilija on ennen muuta Näkijä, Visionääri, ja Sitneylle juuri Brakhage on tällaisen käsityksen aidoin edustaja. Hieman toisenlaisen tulkinnan on tehnyt David E. James (2005), jolle keskeinen epiteetti Brakhagelle kylläkin saattaisi olla ”runoilija”, mutta kenties enemmän barokki-musiikin ja Johann Sebastian Bachin kuin Charles Olsonin edustaman uusromantiikan tai T. S. Eliotin ja modernismin hengessä.

Luonnehdinta Näkijäksi isolla N:llä tai Visionääriksi isolla V:llä on elänyt pitkään, ja oikeastaan vasta Brakhagen uran viime vuosina tällaista kanonisointia on alettu myös kritisoida. Samalla hänen tuotantoaan on opittu katsomaan hieman toisin. Esimerkiksi William C. Wees (1992) on pohtinut Brakhagen tuotannon merkitystä kognition näkökulmasta ja David E. James (1989) sellaisen materialismin kannalta, jossa voi nähdä myös selkeitä poliittisia pyrkimyksiä. Ara Osterweil taas on nähnyt teoksessaan *Flesh Cinema* (2014) Brakhagen elokuvissa erityisen vahvoja ruumiillisuuden kuvauksia. Ehkä yksi osa-alueista, joka tuntuisi edelleen odottavan kattavampaa tarkastelua on Brakhagen huumori, siten kuin se pilkahtaa usein odottamatta esiin itse elokuvissa ja siten kuin se käy ilmi hänen kirjoituksissaan esimerkiksi toistuvina sanaleikkeinä:

[—] and would I do better to say ‘zen,’ moan ‘A,’ pursue the water-lilies spreading Pollock in the air and follow thru the process to ‘deK’?, or would a sound ring

influenzing describe a film more filmically than script, than art, than arc-key, than spiri-spherically?; and is a film, a fil, a fi-fie-foe-fiddle-di-dum?" (Brakhage 2017, 160.)

Ympyrän kehällä

1960-luvun alussa Brakhagesta siis tuli äärimmäisen subjektiivisen elokuvantekijän perustyyppi, jopa sellaisen ruumiillistuma ja symboli. Lausunnoillaan, haastatteluiltaan ja kirjoituksillaan Brakhage itse myös auliisti ruokki tällaista käsitystä. Kenties niitäkin enemmän sen vahvuuteen vaikutti paitsi Brakhagen henkilökohtainen elämä myös sellainen toistuva korostus, jonka mukaan elämä ja elokuva nimenomaan hänen tapauksessaan olivat lähtemättömästi toisiinsa kietoutuneita. Vuonna 1957 Brakhage paitsi avioitui myös muutti perheineen hirsikämppään lähes asumattomille seuduille Coloradon vuorille, missä hän enemmän tai vähemmän pysyvästi sitten asusteli aina vuosituhatluppuun asti. Keskeinen osa Brakhagen elokuvatuotannosta on siis tuollaisen, hyvin läheisesti luontoon sekä perhearkeen sitoutuneen, välittömästi kässillä olevan ympäristön tuotetta. Toinen alueelle kytkenyt yhteys oli aina 1980-luvun alkuun jatkunut tuntiopettajan pesti Coloradon yliopistossa Boulderissa. Brakhage ei kuitenkaan luennoinut elokuvien tekemisestä vaan elokuvan historiasta.

Tunnetusti Brakhage kreditoi elokuvansa jo 1950-luvulla muotoon "By Brakhage". Tällä hän tarkoitti sitä, että kreditoitu "Brakhage" on ikään kuin tavaramerkki. Se ei ole yksin hän itse, vaan koko hänen perheensä ja ympäröivä yhteisö mukaan lukien kotieläimet, kodin elinpiiri ja jopa se lukemattomien suojelusenkelien ja henkiolentojen joukko, joka näkymättömän läsnäolonsa muodossa yhtä kaikki vaikutti myös näkyvän ja tällä tavalla esimerkiksi elokuvan keinoin taltioitavissa olevan ilmiömaailman luonteeseen. Tätä ympäristöä Brakhage kutsui muusakseen.

Tavallaan tällaista asennetta voi hyvin pitää kokeellisen elokuvailmaisun perinteessä tyyppillisen paradoksaalisena ilmiönä. Siinä tekijä yhtäältä pyrkii olemaan äärimmäisen omaehtoinen ja itsenäinen taiteilija, joka määrää sen, millaisia elokuvat valmistuttuaan lopulta ovat. Omat elokuvansa tällainen tekijä suunnittelee, kirjoittaa, kuvaa, leikkaa, ohjaa, tuottaa ja usein myös itse "näyttelee" niissä sekä käy esittämässä niitä ja puhumassa niistä. Toisaalta – ja tämä on asetelman paradoksaalinen piirre – hän selittää pyrkivänsä häivyttämään itsensä niin tehokkaasti kuin mahdollista, *jotta* jokin suurempi, kätkeympi ja salaisempi voisi tulla näkyviin hänen töissään. Brakhage itse tuon tuosta korosti omaa "vain välineellistä" rooliaan. Toinen aikalaistekijä kokeellisen elokuvan piirissä, Harry Smith, meni jopa niin pitkälle, että väitti elokuviensa varsinaiseksi tekijäksi Jumalaa siinä missä hän itse oli niiden toteutuksessa vain tahdoton välikappale.

Uutta valoa Brakhagen tuotantoon ja ajatteluun on tuonut Brakhagen ensimmäisen puolison, Jane Wodeningin teos *Brakhage's Childhood* (2015), joka haastattelujen kautta kronikoi tekijän ensimmäiset elinvuodet 1930-luvulla ja 1940-luvun sotavuosina noin kahteentoista ikävuoteen asti. Teoksen jälkisanoina Tony Pipolo pohtii sitä, millä perusteilla tekijä on antanut jonkun toisen kirjoittaa "omaelämäkertansa". Kenties tekijä on tällä tavalla halunnut säilyttää itsellään mahdollisuuden sanoutua kertomuksesta tarpeen tullen irti; koska sehän ei ollut "itse tehty". Samantyyppisen irti sanoutumisen ja itse tehdyn välisen ristipaineen voi tunnistaa monista ajatuksista ja toteutuksista, jotka Brakhage liittii elokuviinsa. Asetelman voi kuvailla jänneväliseksi, jonka toisessa päässä on idea sulautumisesta kokonaan jonkin toisen – tai ilmaisun itsensä – sisään ja vastaavasti toisessa päässä on idea kokonaisuudesta, eheästä ja ennen kaikkea itseriittoisesta taiteilija-minästä.

Brakhagen elokuvat ovat kokeellisen elokuvaperinteen vanhempien esimerkkien mukaisesti vahvasti omaelämäkerrallisia, niissä olioistuu hyvin henkilökohtainen

suhde elokuvaan ja taiteeseen ylipäättään. Tavallaan jo *Dog Star Man* on omaelämäkerrallinen ”kertomus” Coloradon lumisista metsistä, missä mies kiipeää ylös vuorenrintettä koira seuranaan, kaataa puun ja pilkkoo sen. Ilmaisunsa takia yksinkertaisesta tapahtumasta kuitenkin tulee ”allegoria”, jollaista David E. Jamesin (1989) tapaan voi toki pitää tyypillisenä asetelmana 1960-luvun amerikkalaiselle kokeelliselle elokuvalle yleisemminkin. Kyse voisi olla vertauskuvallisesta tarinasta, joka käsittelee ihmisen osaa asukkina jossakin tarkemmin määrittelemättömässä paikassa Maa-planeetan pinnalla. Puu on ”maailmanpuu”, ja mies edustaa sen tuhoavaa ihmistä. Tällä planeetalla elämä kaikkineen on hyvin yksinkertaisesti viime kädessä vain auringosta ja sen valosta riippuvainen asia. Usein toistamansa ajatuksen Brakhage sijoittaa varhaiskeskiajalla eläneen, irlantilaisen teologin, Johannes Scotus Eriugenan nimiin: ”Kaikki mitä on olemassa, on valoa” (Ganguly 2017, 45, 56).

Elokuvantekijän asenne ei paljoa myöhemminkään laimentunut, jos kohta siihen aivan ilmeisesti tuli aiempaa enemmän itseironiaa. Esimerkiksi 1990-luvulla Brakhage yritti vakuuttaa, että elokuvien teossa tärkein lähtökohta on oikean nukku-misasennon löytäminen. Itseironisuutensa ohella kommentissa on kuitenkin myös ”totta toinen puoli”, sillä jo varhain – ja tästä tavoitteesta *Dog Star Man* saattaisi olla yksi ensimmäisiä johdonmukaisia esimerkkejä – Brakhage on puhunut elokuvan ”hypnagogisesta” ulottuvuudesta, yrityksestä tallentaa filmille ei enää valveilla mutta ei vielä täysin unessakaan olemisen visuaalinen kokemus. Siis ikään kuin ”dokumentoida” elokuvaan valvetilan ja sikeän unen välisessä puoliunessa tapahtuvia näköhavaintoja:

Todellakin ajattelen, että elokuvani ovat dokumentaarisia. Ne ovat minun yritykseni taltioida näkemisen tapahtuma niin tarkkana esityksenä kuin mahdollista. En koskaan kehittele fantasioita enkä koskaan ole keksinyt jotakin vain siksi, että se kuvana näyttäisi mielenkiintoiselta. Kamppailen kovasti päästäkseni elokuvan keinoin niin täydelliseen vastaavuuteen kuin mahdollista suhteessa siihen, miten itse näen ympäröivän todellisuuden. (Brakhage teoksessa Wees 1992, 79.)

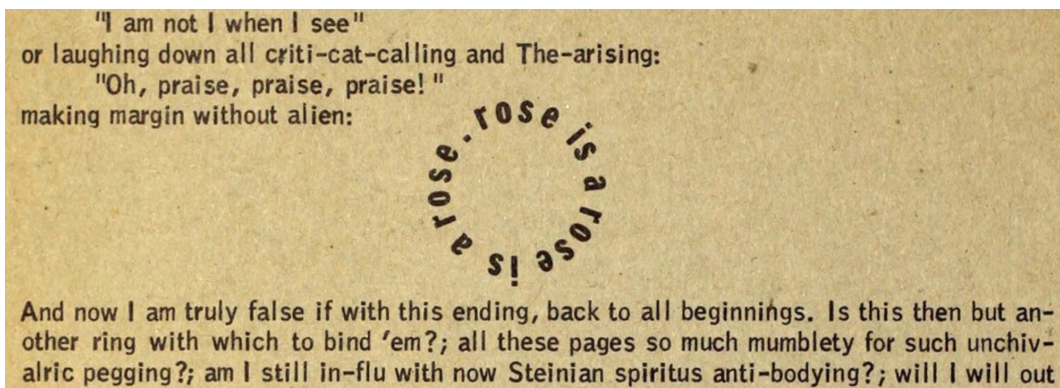
Brakhage piti erityisen osuvana myös sitä, että hänen sairastuttuaan 1990-luvun lopulla syöpään lääkärit epäilivät ohjaajan käyttämien myrkyllisten väriaineiden vaikuttaneen ratkaisevasti taudin puhkeamiseen. Näin eivät ainoastaan hänen elokuviensa toistuvat aiheet – syntymä, elämä ja kuolema – vaan myös niihin kytkeytyvät elokuvalliset *aineet* (kuten värien sisältämät myrkylliset ainesosat kuoleman vauhdittajina) kietoutuivat lähtemättömästi Brakhagen elokuva-elämän kokonaisrakennelmaan. Tekijä, jolle elokuvan ja elämän välillä ei ollut laadullista eroa, saattoi siis kokea olevansa iloinen siitä, että juuri elokuva tavallaan tappoi hänet. ”Todisteena” asenteesta voisi pitää vaikkapa Brakhagen viimeiseksi jäänyttä elokuvaa *Chinese Series* (2003), jonka hän teki kuolinvuoteellaan raapimalla mustaa 35 mm:n filminauhaa terävillä kynsillään.

P. Adams Sitneyn tapaan tällaisen asennon ja asenteen taustassa voi helposti (ja varmaan ainakin osittain myös oikeutetusti) nähdä romanttisen ja idealistisen runoilijaihanteen. Taiteilija elää taiteelleen ja taiteestaan, aineellisesti välillä hyvin niukoinakin resurssein ja se, mitä hän tekee, liittyy ensi sijassa aina kiinteästi tuon taiteen perusolemuksen. Brakhagen kohdalla se on *näkemisen*, vision mahdollisuuksien ja ominaisuuksien tutkimista, kartoitusta, löytämistä ja muuntelua. Tällaisen estetiikan merkkipaaluja ovat elokuva *Dog Star Man* ja saman aineiston pohjalta koottu laajempi versio *The Art of Vision* (1964) sekä *Film Culture* -lehdessä vuonna 1963 ilmestynyt laaja essee *Metaphors on Vision*, jonka alkua on usein siteerattu ikään kuin Brakhagen ”mytopoeettisen” kauden aatteellisena manifestina:

Kuvittele silmää, jota eivät ohjaile ihmisen tekemät perspektiivin lainalaisuudet; silmää, jolla ei ole kompositioon liittyviä ennakkokäsityksiä; silmää, joka ei vastaa kaiken nimeen vaan voi tuntea jokaisen elämässä kohdatun objektin havaitsemista koskevana seikkailuna. Kuinka monta väriä onkaan olemassa ruohikossa ryömivälle lapselle, joka ei vielä tiedä, mitä sana 'vihreä' tarkoittaa? Kuinka monta sateenkaarta voi valo tuoda harjaantumattomaan silmään? Miten pitkälle silmä voi olla tietoinen lämpöalloissa tapahtuville muutoksille? Kuvittele maailma, jossa käsittämättömät objektit elävät ja jossa värisevät liikkeen loputtomat muunnelmät ja lukemattomat värien vivahteet. Kuvittele maailma ennen kuin siitä tuli 'ja alussa oli sana'. (Brakhage 2017, isn.)

Avantgarde on aina ollut vahvasti poikkitaiteellinen ilmiö, ja kokeellisen elokuvan näkökulmasta yhteys eritoten kuvataiteisiin ja runouteen on ollut perinteenä vahva. Myös Brakhagen kohdalla 16-vuotiaana tapahtunut tutustuminen Ezra Poundin *The Cantos* -projektiin (alk. 1915) oli käännteentekevä kokemus. Poundin lisäksi Brakhage tuon tuosta viittaa Gertrude Steiniin, jonka kuuluisaa säettä "A rose is a rose is a rose" voisi pitää jopa eräänlaisena Brakhage-mandalana, esiintyyhän se jo niin 1960-luvun alun teksteissä kuin myöhemmissä esseissä vielä 1990-luvullakin:

Kuvion olennaiset piirteet, kuten ympyrä, kiertokulku, toisto, pelkistys, itseensä viittaavuus ja niin edelleen, ovat ominaisuuksia, joiden olemassaolo on helppo havaita myös Brakhagen elokuvatuotannosta.



When she seems to simply name (or noun), over and over again, the puns take over emphatically:



The clarity of the poem suggests full-face-shape of the flower, the syllables the petals.

The "o"s rhyme this shape in sound, the *sisses* the three sisters of Fate: Birth, Sex, Death.

Ylempi: *Metaphors on Vision* (1963); alempi tekstistä "Gertrude Stein: Meditative literature and film" (1990, teoksessa Brakhage 2001, 196).

Kenties luonnehdinnat romantikoksi ja runoilijaksi ovat sittenkin vain yleistyksen tähtäävä tulkinta, eräänlainen tieteen tahtoen tarjoiltu julkinen kuva, jonka suojissa tekijän on ollut mahdollista tehdä omaehtoisia tutkimuksiaan turvallisissa oloissa. Enemmän kuin päättymätön kamppailu Egon pakkopaidan ja utopistisen minättömyyden kesken, Brakhagen tutkimuksia innoittava jänneväli saattaa sittenkin olla hyvin yksinkertaisesti pyrkimys tavoittaa immanentin luminenssin moniulotteisuus, tämänhetkisyys – peräti ‘tämäisyyden’ (*haecceity* Duns Scotuksen ja Gilles Deleuzen käsitteistössä) – ilmaisullinen voima ja kyky antautua sen vallan vietäväksi.

Valon kieli

Vaikka suuri osa Brakhagen tuotannosta on ”mykkäelokuvia”, runouden ohella musiikin perinne muodostui jo varhain tärkeäksi nimenomaan mallin ja muodon antajana. Brakhagelle klassisen musiikin mestari on Bach, mutta musiikki tarjosi myös lineaarisen kerronnan vaihtoehtoja. Brakhage kiinnostui etenkin John Cagen ja Edgar Varesen älyllisestä minimalismista – ja teki Cagen kanssa myös yhteistyötä. Toisen aikalaissäveltäjän, James Tenneyn (jonka musiikkia Brakhage on käyttänytkin muutamissa elokuvissaan) opastamana hän tutustui elektronisen musiikin salaisuuksiin jo 1950-luvun lopulla. Brakhagen elokuvallisissa kokeiluissa liike, väri ja valo pyrkivät muuttumaan musiikiksi katsojan tajunnassa. Vastaavan tavoitteen tunnistaa jo 1920-luvun ranskalaisen, kokeellisen elokuvan piirissä eritoten Germaine Dulacin tuotannossa. Valkokankaalle heijastettujen äänettömien kuvien ajateltiin tuottavan kuviteltua musiikkia katsojien mielissä. Toisen aistinalueen (näkö) ärsykkeet synnyttivät reaktioita toisen (kuulo) alueella. Samassa hengessä Brakhage tutki, miten kuuleminen itsessään operoi tuossa ”lihaikkunassa”.

Silmää ei kuitenkaan enää ajateltu vain näkökyvyn orgaanisena välineenä eli pelkän aistimusimpulssin välittäjänä, vaan ennen muuta itsenäisesti ajattelevana elimenä, kenties jopa olentona, jolla oli oma tahto, mieli ja kyky ajatella. Tuon kuvitellun silmä-olion kykyä ajatella ei ainoastaan ollut mahdollista vaan sitä myös *piti* kehittää. Juuri tähän tarkoitukseen elokuva tarjosi monia välineitä ja käyttötapoja. Ensinnäkin silmä-oliota tuli kouluttaa oppimaan pois totutuista ja tavanomaisista sekä pahimmillaan turmelevista näkötaivoista. Toisekseen sitä oli harjaannutettava näkyvän todellisuuden vielä näkymättömien osa-alueiden havaitsemisessa.

Brakhagen elokuville tyypillisesti toistuva lähtökohta on usein myös kuvan ja kielen välisen suhteen pohdiskelu. Sana saa kuvan kaltaisen aseman ja merkityksen siinä prosessissa, joka ei enää kätke omia puutteitaan esittävyyteensä, vaan pyrkii tavoittamaan suoraan sen, miten ajattelu, mieli, tajunta ja havainto operoivat. Taaskaan kieltä ei niinkään ajatella johonkin viittaavana, jotakin ilmaisevana ja esittävänä välineenä, vaan silmän lailla jollakin tavalla autonomisena ja itseensä viittaavana, refleksiivisenä ”olentona”. Tällaisen sanojen käytön voi lukea Brakhagen kirjoituksista ja tavasta, jolla kielen sanat ovat konkreettisesti Brakhagen elokuvissa. Hän raaputtaa – siis tavallaan kirjoittaa – ne suoraan filminauhan pintaan. Samalla tavalla etenkin myöhäistuotannossaan hän täytti koko kuvaruudun, kirjoittamalla, piirtämällä ja maalaamalla siihen suoraan käyttämättä kameraa.

Ilmaisun kärki on suunnattu tältä perustalta niihin tunteisiin, joita mielen prosesseja rekonstruoivat kuvasarjat oletetusti puristavat esiin. Brakhagen ajattelu, tapahtuipa se kirjoitetun kielen tai itsensä ”elokuvan kielen” keinoin, on muunnelma niistä periaatteista, joita esimerkiksi Jean Epstein jo 1920-luvulla kutsui käsitteellä *lyrosafia* – tunteen ja ajattelun saumaton dialogi. Brakhage itse puolestaan piti elokuvataiteen suurimpana mestarina Sergei Eisensteiniä, josta kirjoitti innoittuneen asiantuntevasti *Film Biographies* -teoksessaan (alk. 1977) Charlie Chaplinin, Fritz

Langin ja monen muun ohella. Runoilijan urasta haaveillut Brakhage itse kuitenkin hakeutui elokuvan pariin Jean Cocteaun *Orfeus*-elokuvien innoittamana.

Brakhagen elokuvissa henkilökohtainen kuvasto saa muodokseen tarkkaan hahmotellun ja järjestetyn rakenteen, jossa tekijän ja kameran ohella entisestään korostuu leikkauksen keskeinen merkitys. Eikä siinä enää tarvita ääntä, sillä kuten todettu, se syntyy kuvista ja niiden liikkeestä suoraan katsojan (toivottavasti aktivoituneessa) tajunnassa. *Dog Star Man* on monessa suhteessa tämän periaatteen jalostunut luomus. Elokuva on käännekohdassa myös kontekstinsa osalta, sillä kokeellisen amerikkalaisen elokuvan (sekä Brakhagen) varhaisemman tuotannon kannalta keskeisin esityspaikka oli ollut Amos Vogelien omistama ”Cinema 16” New Yorkissa, mutta *Prelude* (1961) alkoi uusi yhteistyö Jonas Mekasin pyörittämän, tuolloin vasta perustetun The Filmmakers’ Cooperative’n kanssa.

Dog Star Man -kokonaisuuden muut neljä osaa rakentuvat tietyn logiikan varaan: johdannon jälkeinen A-osa sellaisenaan, mutta B-osa A:n ja yhden uuden, C-osa A:n ja B:n sekä yhden uuden ja viimeinen D-osa A:n, B:n, C:n sekä yhden uuden tason päällekkäisvaloituksina. Myöhempi ja laajempi versio, *The Art of Vision* sitten purkaa nämä päällekkäisyydet peräkkäisyydeksi antaen tällä tavalla mahdollisuuden tarkastella yksityiskohtaisemmin sitä, millaisista elementeistä aiempi kokonaisuus koostui. Uhkaava, ympäröivä maailma ei enää katso tekijää, kuten Stephen Dwoskinin (1985, 149–151) mukaan vielä Brakhagen aiemmassa tuotannossa oli tapana. *Dog Star Man*in myötä tekijä alkaa katsoa maailmaa ympärillään sekä entistä tarkemmin että entistä tiukemmin pohtien tuon katsomisen itsensä luonnetta ja mahdollisuuksia.

Aiemmissa elokuvissa (esimerkiksi *Window Water Baby Moving* [1959]), Brakhage tutkii maailman luoduksi tulemistä konkreettisella tavalla oman lapsensa syntymän kautta. *The Dead* -elokuvan (1960) myötä tuo maailma olennaisesti laajenee koskemaan myös oman aikakauden Eurooppaa. Yksi seuraavista töistä *Dog Star Man* -vaiheen jälkeen, *Mothlight* (1964), on sekin omanlaisensa merkkipaalu tekijän tuotannossa: elokuva on toteutettu periaatteessa kokonaan ilman kameraa siten, että läpinäkyvään teippinauhaan on liimattu erilaisia luonnosta peräisin olevia asioita (kuten yöperhosia ja niiden siipiä) ja tämä ”teippi-elokuva” on sitten kiinnitetty kirkkaaseen 16 mm:n filminauhaan, jota itsessään on myös muutoin käsitelty raapimalla, syövyttämällä, värjäämällä, ja niin edelleen. Myös tässä tapauksessa olosuhteet määrittivät lopputulosta. Brakhage ”joutui” tekemään tällaisen elokuvan koska häneltä oli varastettu 16 mm:n kamera, eikä uutta ollut varaa hankkia.

Näkemisen, havaitsemisen, vision mahdollisuuksia Brakhage on tarkastellut myös useissa moniosaisiksi rönsyilleissä elokuvissaan tyypiesimerkkinä *Dog Star Man*in jälkeen valmistunut 30-osainen, alkujaan 8 mm:n filmille kuvattu *Songs* (1964–69). Kolmas, laajan sarjamuodon saanut kokonaisuus Brakhagen 1960-luvun tuotannossa on yritys oman henkilöhistorian tarkempaan tarkasteluun elokuvaasarjassa *Scenes From Under Childhood* (1967–70).

Ezra Poundin ”hengessä” toteutettu *Songs* on sarja ”asenne-elokuvia” (päiväkirja-, muotokuva- ja muistikirja-elokuvien joukossa); kukin yksittäinen laulu pyrkii tuomaan näkyville tietyn elämänasenteen. Arkielämän yksinkertaisia asioita on taltioitu filmille hyvin pelkistetysti. *Songs*-elokuvissa kiteytyvät amerikkalaisen riippumattoman elokuvan peruselementit: välittömyys, kosketus ympäröivään arkitodellisuuteen, vapaus, spontaanisuus ja suoruuks eli sellaiset ominaisuudet, joiden ansiosta video sittemmin otti paikkansa juuri vastaavanlaisen ”asenne-elokuvan” välineenä.

1970-luvun alussa useat kokeellisen elokuvan veteraanit oleskelivät Pittsburghin teollisuuskaupungissa. Ruoste, metalli ja palava rauta ilmeisesti vetivät tekijöiden visuaalista intohimoa puoleensa. Tai kenties he halusivat vain kokea ympäristön, josta tuolloin maineensa kukkuloilla vaeltanut Andy Warhol oli kotoisin. Toisaalta rappeutuva terästeollisuuden erikoistunut kaupunki tarjosi jyrkän kontrastin

Brakhagelle niin läheisen maaseudun, luonnon ja vuoristomaiseman vastakohtana. Tuolta ajalta on peräisin elokuva *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1971), joka on kliinisen tarkkaa taltiointia siitä, mitä tapahtuu ruumiinavauksissa. Samalla se osoittaa, ettei kokeellinen asenne merkinnyt Brakhagelle pelkästään abstrakteja muotokokeiluja, vaan saattoi toteutua myös varsin ”perinteisin” elokuvallisin keinoin. Mutta edelleen, kuten nimestä voi päätellä, dokumentin keskeinen teema on kysymys näkemisen luonteesta. Kertomansa mukaan suurin haaste itse elokuvan toteutuksessa ei kuitenkaan liittynyt näkö- vaan hajuaistiin; kesti viikon ennen kuin patologian huoneiden hajuun tottui (ks. Ganguly 2017, 116–119).

Olennainen osa Brakhagen myöhempää tuotantoa – noin 1980-luvun puolivälistä alkaen aina tekijän kuolemaan saakka 2000-luvun alussa – on paluuta abstraktiin ilmaisuun. Tämä tapahtuu lopulta nimenomaan muodossa, jossa kameraakaan ei enää käytetä vaan elokuvat tehdään maalaamalla värikuvioita suoraan filminauhan pintaan. Sitney (2015) nimittää tätä vaihetta Brakhagen tuotannossa tekijän itsensä keksimällä termillä ”kuvagnostiset elokuvat” (*imagnostic*). Yhtäältä paluun tällaiseen ”käsityöläisyyteen” voi toki omalta osaltaan tulkita yrityksenä herätellä taas henkiin romanttisen taiteilijakuvan ihanteellisuutta. Toisaalta tällaisen käsin tehdyn työn tulokset voi nähdä ja kuulla korostetulla tavalla *materiaalisena* ilmaisuna, jossa etsitään jonkinlaista musiikin, kuvataiteen ja runouden toisiinsa yhdistävää erityistä elokuvallisuutta. Elokuvallinen materiaalisuus tarkoittaa tässä nimenomaan perinteistä selluloidifilmiä. Sen moninaista työstämistä silmällä pitäen Brakhage jopa julkaisi eräänlaisen kokeellisen tekijän opaskirjan nimellä *The Moving Picture Giving and Taking Book* (1971).

Brakhagen elokuvat ovat kokeita siitä, millaiselta erityisiin aineksiinsa – valoon, väriin ja liikkeeseen – tukeutuva elokuvallinen ilmaisu näyttää ja kuulostaa. Juuri tässä merkityksessä hänen tuotantoaan on mahdollista tarkastella elimellisenä osana kokeellisen taiteen perinnettä: se tarttuu työkaluun (elokuva erilaisine aineineen ja laitteineen) tutkiakseen aistimellisen kokemusmaailman jotakin ulottuvuutta. Brakhagen tapauksessa tämä tarkoittaa eritoten ihmissilmän kykyä ja kyvyttömyyttä nähdä ja kokea liikettä. Asetelma ei kuitenkaan pelkisty psykofyysiseksi ongelmaksi vaan kantaa mukanaan aina myös oman historiallisen myyttisyytensä. Sen kirjaimellinen ”merkkipaalu” voisi olla *Dog Star Man* -elokuvan maailmanpuu. Yksi sen viimeisistä, nimetyistä tarkasteluista on elokuva *Yggdrasill: Whose Roots are Stars in the Human Mind* (1997). Sen kuvitellun oksiston läpi suodattuvan valon aikaan saamia heijastuksia saattaisi pitää Brakhagen kaikkien elokuvien ”alkuaineena”.

Lähdeluettelo

Brakhage-teokset

Brakhage, Stan (2017) *Metaphors on Vision*. New York: Anthology of Film Archives & Light Industry (alk. 1963).

— (2003) *Telling Time: Essays of a Visionary Filmmaker*. New York: Documentext.

— (2001) *Essential Brakhage: selected writings on filmmaking*. Toim. Bruce R. McPherson. New York: Documentext.

— (1989) *Film at Wit's End. Eight Avant-Garde Filmmakers*. New York: McPherson & Company.

— (1982) *Brakhage Scrapbook. Collected Writings 1964–1980*. Toim. Robert A. Haller. New York: Documentext.

— (1979) *Film Biographies*. 2. painos. Berkeley: Turtle Island (alk. 1977).

Muu kirjallisuus

Deleuze, Gilles (1986) *Cinema 1: The Movement-Image*. Käänt. Hugh Tomlinson ja Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press (*Cinéma 1. L'Image-Mouvement*, 1983).

Deleuze, Gilles (1989) *Cinema 2: The Time-Image*. Käänt. Hugh Tomlinson ja Robert Galeta. London: The Athlone Press (*Cinéma 2. L'Image-Temps*, 1985).

Dwoskin, Stephen (1985) *Film Is. The international free cinema*. 2. painos. New York: The Overlook Press (alk. 1975).

Ganguly, Suranjan (toim.) (2017) *Stan Brakhage Interviews*. Jackson: University of Mississippi Press.

James, David E. (2005) *Stan Brakhage: Filmmaker*. Wide Angle Books. Philadelphia: Temple University Press.

James, David E. (1989) *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*. Princeton: Princeton University Press.

Osterweil, Ara (2014) *Flesh Cinema: The corporeal turn in American avant-garde film*. Manchester: Manchester University Press.

Sitney, P. Adams (2015) *The Cinema of Poetry*. Oxford, New York: Oxford University Press.

Sitney, P. Adams (1979) *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943–1978*. 2. painos. Oxford: Oxford University Press (alk. 1974).

Wees, William C. (1992) *Light Moving in Time. Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press.

Wodening (Brakhage), Jane (2015) *Brakhage's Childhood*. New York: Granary Books.

Youngblood, Gene (1970) *Expanded Cinema*. New York: E.P. Dutton & Co., Inc.

Aymeric Pantet

tohtorikoulutettava, elokuvatuutkimus, Paris VII Diderot

AKI KAURISMÄEN NÄKEMYS ROBERT BRESSONIN ELOKUVATEOKSISTA

Jatko-opinnoissani tutkin ranskalaisen elokuvaohjaajan Robert Bressonin ja suomalaisen elokuvaohjaajan Aki Kaurismäen yhteyksiä. Tarkemmin sanoen haluan selvittää, mitä Kaurismäki on ottanut omiin elokuviinsa juuri Bressonilta ja miksi. Tältä kannalta kiinnostava on Kaurismäen teksti ”Robert Bresson – Susi” (Quandt 1998, 561–562; von Bagh 2006, 90), jossa hän valottaa näkökulmaansa Bressoniin. Hän kirjoittaa: ”Niin yksinäinen kuin Mr. Bresson onkin kirotussa ammatissaan, hän ei silti ole täysin eristetty. [...] Kuinka syvälle Bresson haluaakin kätkeytyä katolisen armon käsitteiden uumeniin, hän ei sittenkään voi kiistää sitä, että hän on melodraamojen tekijä.” (von Bagh 2006, 90.) Tämä väite on tarkasteluni lähtökohta. Hypoteesini on, että tämän tekstin avulla voidaan nostaa esiin Bressonia ja Kaurismäkeä yhdistäviä piirteitä ja avata niiden merkitystä.

Robert Bressonista on kirjoitettu paljon. Hänen teostensa vastaanotto on ollut hyvin moninaista, ja elokuvatuutkimuksessa ne on nähty hyvin moniulotteisena tutkimuskohteena. Bressonin ura pitkien elokuvien ohjaajana ulottui vuodesta 1943 vuoteen 1983, ja hänen elokuviaan pidetään yleisesti mestariteoksina, jotka ovat vaikuttaneet vahvasti elokuvataiteeseen. Hän on kuuluisa omintakeisesta tyylistään ja erityisestä näkökulmastaan elokuvataiteeseen, jonka hän on esittänyt erityisesti vuonna 1975 julkaistussa teoksessaan *Notes sur le cinématographe* (suom. *Merkintöjä kinematografiasta*).¹ Bressonin elokuvatyylin pääpiirteet ovat ilmeeton näyttelemisen, tehokas ja elliptinen kerronnallinen rakenne, lukuisat askeettiset ja yksityiskohtaiset lähikuvat sekä tarkasti koottu ja käytetty äänimaailma. Hänen suuria teemojaan ovat muun muassa taistelu vapauden puolesta, uskontoon kytkeytyvä transsendenssi, sosiaalinen vieraantuminen ja modernin maailman pahuus (Prédal 1992). Teemojensa takia monet kriitikot ja tutkijat ovat kutsuneet Bressonia jansenistiksi Blaise Pascalin tapaan (Pönni 2005, 40–41).²

Bressonin elokuvien on katsottu edustavan armon fenomenologiaa (Bazin 1958) tai rakentavan uskonnollisen universumin (Ayfre 1964) ja niiden tyyliä on pidetty hengellisenä (Sontag 1964) tai transsendentaalisena (Schrader 1972). 1960-luvulta lähtien asiantuntijat ovat yrittäneet päättää, onko Bresson materialistinen vai abstraktinen ohjaaja, onko hänen elokuvissaan Jumalan läsnäoloa, minkälaista metafysiikkaa hän edustaa ja niin edelleen (Dahan 2004). Nykytutkimuksessa keskeisenä ideana on ollut, että hänen elokuvansa kertovat jotain olennaista modernista ihmisestä ja yhteis-

¹ Käännetty suomeksi teoksessa *Merkintöjä Robert Bressonista* (Hyttinen & al. 1989).

² Jansenismi oli 1600-luvulla erityisesti Port Royal -luostarissa vaikuttanut katolinen teologinen suuntaus. Jansenismi sai vaikutteita erityisesti Augustinuksen uskosta ja filosofiasta. Muun muassa ennaltamäärääminen, ihmisen vapaa tahto ja Jumalan armo olivat tärkeitä teoreettisia ongelmia jansenisteille ja varsinkin Blaise Pascalille.

kunnasta (Price 2011; Burnett 2016). Mielenkiintoista onkin, että omilla elokuvillaan ja teksteillään Aki Kaurismäki osoittaa ymmärtävänsä Bressonin teoksia, teemoja ja tyyliä erittäin hyvin – kenties jopa paremmin kuin Bresson-tutkijat. Kaurismäellä on oma, erikoinen, uudistava näkökulma Bressonin elokuvaan. Tässä katsauksessa pohdinkin, millainen on Kaurismäen näkemys Robert Bressonin teoksista.

Robert Bresson – melodramaattinen susi

Aki Kaurismäen mielestä Bresson on erilainen kuin muut ohjaajat, ja hän on juuri siksi yksi suurimmista melodraamaelokuvien ohjaajista. Tekstissään Kaurismäki kutsuu Robert Bressonia melodraaman ohjaajaksi, joka on mennyt niin pitkälle omassa tyylihallussaan, ettei hänen elokuvissaan ole enää melodraaman elementtejä. Väite viittaa sekä visuaaliseen tyyliin että melodraaman perinteisiin teemoihin. Tarkalleen se tarkoittaa, että Bressonin elokuvissa on siis elementtejä, jotka lähen-tävät niitä melodraamaan siitä huolimatta, että ne eivät ole melodraamoja sanan tavanomaisessa merkityksessä. Toisin sanoen ”Bresson on yksinäinen” (von Bagh 2006, 90), hän rakentaa oman melodraamansa. Seuraavassa pyrin pohtimaan, mitä tämä käytännössä voisi tarkoittaa.

Françoise Zamour määrittelee melodraaman elokuvataiteessa tyylihalliksi, jossa on yleensä dramaattinen kerrontarakenne, voimakkaita tunteita ja uhrilahmo. Melodraama pyrkii tunnistamaan jotakin tunnusomaista ihmiskunnasta ja maailmasta yrittämättä olla aina realistinen tai kiinni totuudessa. Näin katsoja on mukana koke-massa uhrin tarinaa ja samastuu päähenkilöön äärikokemusten kautta. Melodraama oli suosittu 1900-luvun alkupuolella, mutta Zamourin mukaan monissa moderneis-sa elokuvissa esiintyy edelleen sille tyyppillisiä elementtejä. Melodraamaelokuva näyttää päähahmon, joka taistelee, yrittää olla moraalinen ja saada tilaa itselleen yhteiskunnassa. Tyylihalli ei välttämättä yritä olla realistinen, vaan kerronnallaan se pyrkii ennen kaikkea liikuttamaan katsojia ja täten vaikuttamaan siihen, miten katsojat yhteiskunnan näkevät. Muita lajityyppejä enemmän se rakentaa sosiaalisia ja moraalisia näkökulmiaan emotionaalisilla efekteillä. (Zamour 2016, 21–68.)

Kaurismäen näkemys Bressonin melodramaattisuudesta on tuore ja erittäin vakavasti otettava etenkin, kun huomioidaan melodraaman sosiaalinen aspekti. Bressonin elokuvien henkilöahmot kamppailevat ja kapinoivat eri tavoin yhteisöön vastaan, kuten taskuvaras Michel tai maailmaan pettynyt Charles. Jokainen hahmo on myös ihmiskunnan pahuuden uhri, kuten pahoinpidelty aasi Balthazar, raiskattu Mouchette tai dominoitu suloinen nainen. Tyyppillistä Bressonille on kuvata marginaalista henkilöä pyrkimässä tukahduttavasta yhteiskunnasta jonkinlaiseen paratiisiin, utopiaan, jossa hän olisi vapaa. Bressonin teoksista löytyy myös sekä yhteiskunnallisia dramaattisia tarinoita että hahmojen voimakkaita tunteita. *Rahassa* (1983) nuori ja rehellinen työläinen Yvon joutuu petoksen uhrina vankilaan, menettää perheensä ja yrittää tehdä itsemurhan. Vankilasta päästyään hänestä on tullut yhteiskunnan synnyttämä hirviö, joka murhaa ensin hotellinomistajapariskunnan ja lopulta kokonaisen perheen ennen kuin antautuu poliisille. Kutsumalla Robert Bressonia melodraaman ohjaajaksi Kaurismäki muistuttaa, että paljon on vielä sanomatta Bressonista.

Teemojen lisäksi Bressonin elokuvissa voi nähdä tyyllillisiä vaikutteita melodraa-masta. Sakari Toiviainen toteaa: ”Melodraama muodostuu sanoista draama plus melos eli musiikki. Tässä alkuperäisessä ja kirjaimellisessa merkityksessään melo-draama on dramaattinen kertomus, jossa musiikkisäestys korostaa emotionaalisia efektejä.” (Toiviainen 1992, 11.) Toisin sanoen melodraamoissa musiikki, kuten koko ääniraita, on tärkeä elementti elokuvan kerronnallisessa rakenteessa, sillä

ääniraita on olennainen merkitsijä diskursiivisille efekteille (esimerkiksi junan äänet *Kuolemaantuomittu on karannut* elokuvassa). Monet tutkijat ovatkin huomanneet, kuinka ääniraita on tärkeä sekä Bressonille (Dahan 2004, 45–50) että Kaurismäelle (Pecquet 2001, 119–128). Kummankin teoksissa, kuten melodraamaelokuvissa yleisesti, äänet auttavat ymmärtämään hahmon subjektiivista näkökulmaa ja tunteita. Lisäksi Bressonin ja Kaurismäen elokuvat muistuttavat melodraamaelokuvia siinä, että ne eivät yritä olla realistisia vaan ennen kaikkea kerronnan rakenteeltaan tehokkaita. Esimerkiksi Sirkin elokuvaa *Suurinta elämässä* (1959), Bressonin *Mouchette, raiskattua* (1967) ja Kaurismäen *Tulitikkutehtaan tyttöä* (1990) yhdistää kohtaus, jossa naispäähenkilöä läimäytetään kasvoille. Noiden elokuvapätkien yhteinen piirre on se, että niissä tärkeintä on sukupuolisen väkivallan ja valta-aseman näyttäminen, eikä realismille uskollinen näkökulma.

Lisäksi Kaurismäen ja Bressonin teokset ovat minimalistisesti rakennettuja – niissä nähdään ennen kaikkea kasvojen ja käsien lähikuvaa. Bresson ja Kaurismäki kuvaavat päähenkilöä lähikuvalla, kapealla terävyysalueella. Lavastus on minimalistinen ja tukahduttava. Tällöin katsoja on päähenkilön lähellä; hän ymmärtää ja kokee päähenkilön konfliktin, mutta ei samastu siihen. Molemmilla on hyvin melodramaattisia kertomuksia ja äärimmäisiä tilanteita (esimerkiksi *Baltazarissa* [1966] Marie päättyy rakastajattareksi ja lopulta prostituoiduksi rakkauden takia), jotka kuitenkin kerrotaan etäisellä ja neutraalilla tavalla. Mutta toisin kuin melodraamaelokuvissa, Bresson ja Kaurismäki eivät kuitenkaan vain näytä sosiaalisen uhrin tarinaa, vaan he myös antavat katsojan kokea tämän taistelun. Molemmat ohjaajat ylittävät melodraaman tyylin rajat, koska heidän elokuvalliset puheenvuoronsa modernista maailmasta ja yhteiskunnasta syntyvät katsojan mielessä montaasiperiaatteen avulla (Pönni 2005, 43). Tämä rakenne takaa sen, että jokainen elementti kuvassa ja äänessä on merkittävä. Se korostaa emotionaalisten efektien muodostumisessa katsojan aktiivista roolia, eikä vain samastumista päähenkilöön. Montaasiperiaatteen korostus näkyy sekä Robert Bressonin muistiinpanoissa (Bresson 1975) että Aki Kaurismäen keskustelussa Peter von Baghin kanssa *Tulitikkutehtaan tytöstä* (1990), jossa hän sanoo, ettei iiris murhaa ketään, vaan katsoja kuvittelee sen, eli tappaa hahmot omassa mielessään (von Bagh 1999, 26–27).

Bresson ja Kaurismäki rakentavat tyylijajinsa melodramaattisten tarinoiden pohjalle tekemättä kuitenkaan varsinaisia melodraamaelokuvia. Paitsi että Bresson hyödyntää tyylijajissaan elementtejä melodraamasta, hänen kaksi ensimmäistä elokuvaansa olivat melodraamoja. Kaurismäki huomasi tämän ja käytti vuorostaan Bressonin tyylijajia. Kuten Kaurismäki (2006, 561–562) sanoo Bressonista: ”Tosi-asiassa tuskin onkaan missään taiteessa mitään tyyliä johon hän haluaisi yhdistyä.” Bressonia ei voi liittää mihinkään, mutta Kaurismäki liittyy häneen ja jopa niin, että Kaurismäen hahmot muistuttavat Bressonin uhreja. Hahmojen marginaalisuus muodostuu kulmakiveksi: sekä Bresson että Kaurismäki käyttävät uhrilahmon tyyppiä, joka muistuttaa melodraaman genrestä mutta joka ei silti ole alkuperäisen kaltainen.

Bressonin ja Kaurismäen susilauma – muodolliset yhteydet ja retoriset kaiut

Monet suomalaiset kriitikot näkivät Bressonin läsnäolon Aki Kaurismäen ensimmäisessä elokuvassa *Rikos ja rangaistus* (1983). Pertti Lumirae kirjoitti vuonna 1983: ”Mutta vaikka Kaurismäen (ja toisen käsikirjoittajan Pauli Pentin) temaattinen pohjavire ei olekaan bressonilaisen uskonnollinen, muistuttaa *Rikos ja rangaistus* silti visuaaliselta ilmiänsultaan useita Bressonin elokuvia.” (Lumirae 1983.) Kriitikot näkivät elokuvan muistuttavan Bressonin teoksia, koska näyttelijät eivät näyttele, päähenkilö yrittää pärjätä yhteiskuntaa vastaan ja elokuvassa on elliptinen kerrontarakenne.

Yhteys vahvistui vuonna 1988, kun Ranskassa julkaistiin Kaurismäen *Varjoja paratiisissa* (1986). Tuolloin ranskalaiset eivät selvästi oikein tienneet, mikä on Suomi ja että suomalainen elokuvakulttuuri oli olemassa. Tietämättömyys Suomesta auttoi ranskalaisia kriitikkoja kuten esimerkiksi Claude-Marie Tremois (1990), Henri Béhar (1990) tai Paul-Louis Thirard (1996) katsomaan vain elokuvan formaalista rakennetta ja siten yhdistämään Kaurismäen Bressoniin. Lisäksi Kaurismäki myönsi pian haastatteluissaan, että Bresson oli hänelle todella tärkeä esikuva. Joskin hän myös vitsaili, että Bressonin elokuvat ovat eeppejä toimintaelokuvia hänen elokuvaansa *Tulitikkutehtaan tyttö* (1990) verrattuna (Kyösola & Leutrat 2001, 6). Syntyi vuosia kestänyt debatti siitä, oliko Kaurismäki Bressonin tai jonkun muun opetuslapsi. Lopulta ranskalaiset kriitikot päättivät, että Kaurismäki oli ”auteur”, samalla tavalla kuin Bresson.

On yksinkertaistavaa todeta, että Bresson ja Kaurismäki tekevät samanlaisia elokuvia pohtimatta kunnolla, mikä heitä yhdistää ja miten yhteys värittää tulkintaa. Kaurismäen näkökulma Bressoniin auttaa ymmärtämään, millaista ranskalaisohjaajan läsnäolo Kaurismäen elokuvissa on. Kaurismäen näkökulma on, että Bresson on melodraaman ohjaaja, vaikka hän piilottaa itseään uskonnon ja metafysiikan taakse. Mutta koska Kaurismäellä on oma kulttuuritaustansa, oma vanha ja melankolinen suomalainen näkökulmansa, hän näki Bressonissa jotakin, mitä muut eivät välttämättä nähneet. Toisin sanoen Kaurismäen subjektiivisen näkökulman takia hänen arvionsa Bressonin elokuvista oli erilainen kuin ranskalaisten. Kriitikot olivat oikeassa nähdessään Bressonin läsnäolon Kaurismäen elokuvissa, mutta he eivät ymmärtäneet Bresson-vaikutteiden luonnetta – sitä, että Kaurismäki tulkitsi Bressonin teoksia erilaisen prisman läpi. Onkin olennaista huomata, että Kaurismäen elokuvaan sisältyy myös Bressonin arvostelua.

Asiaa voi lähestyä transnationalistisen metodologian kautta. Se on tärkeä apu pohdittaessa vastaanoton ja vaikutuksen roolia elokuvataiteen rakentumisessa ja auttaa näin myös ymmärtämään, miten Bressonin ja Kaurismäen elokuvateosten yhteyttä voidaan jäsenellä. Ymmärrän transnationaalisuuden samalla tavoin kuin Elisabeth Ezra ja Terry Rowden:

Transnationaalisuuden käsite auttaa meitä ymmärtämään paremmin niitä muuttuvia tapoja, joilla kasvava joukko erilaisten lajityyppien elokuvantekijöitä mieltää nyky maailman pikemminkin globaaliksi järjestelmäksi kuin joukoksi enemmän tai vähemmän itsenäisiä kansakuntia. (Ezra & Rowden 2006, 1–2.)

Toisin sanoen transnationalismi auttaa näkemään niitä syvällisiä tapoja, joilla vastaanotto ja vaikutteet ovat mukana elokuvien luomisprosessissa. Olennaista on se, että elokuvat ovat teoksina moniulotteisia ja ne matkustavat helposti maailman ympäri. Kaurismäen erilainen näkökulma ja omat teokset auttoivat häntä ymmärtämään Bressonin teoksia uudella tavalla. Transnationalististen vaikutusten kautta Kaurismäen teokset ja niissä esitetyt yhteydet auttoivat avaamaan uudenlaisia näkökulmia myös Bressonin elokuvaan. On esimerkiksi mielenkiintoista verrata *Taskuvarasta* (1959) ja *Rikosta ja rangaistusta* (1983) laajemminkin kuin vain kahtena erilaisena Dostojevskin adaptaationa. Tällä tavoin elokuvataiteen sisäinen keskustelu voi auttaa lisäämään ymmärrystä eri teoksista ja niiden tulkintaulottuvuuksista.

Erityisen kiinnostavaa on, että käyttämällä samantyyppistä merkitsijää (elliptinen, melodramaattinen ja minimalistinen kerrontastrukturi, neutraali näyttelemisen, lähikuvan ja lähiäänen käyttäminen ja niin edelleen), Bresson ja Kaurismäki antavat uudenlaisen mahdollisuuden ajatella marginaalia ja modernia ihmistä sekä elokuvataidetta. *Boheemielämän* (1992) ja *Le Havren* (2011) taitelija, katufilosofi ja humanisti Marcel Marx olisi hyvin voinut olla nuoruudessaan elokuvan *Paholainen*



Bressonin viimeiset elokuvat, kuten *Raha* (1983), kommentoivat modernia yhteiskuntaa. Kuva: KAVI.



Kaurismäen teokset, kuten ohjaajan viimeisin elokuva *Toivon tuolla puolen* (2017), kommentoivat tämän päivän ongelmia ja järjestelmän kylmyyttä. Kuva: Malla Hukkanen © Sputnik Oy.

luultavasti (1977) Charlesin tai *Neljä yötä Pariisissa* -elokuvan (1971) Jacquesin ystävä. Bresson halusi luoda erilaisen vaihtoehtoisen elokuvataiteen, jonka hän nimesi "kinematografiaksi". Kuten Andrew Nestingen (2013) toteaa, myös Kaurismäki yrittää rakentaa elokuva-taiteella vaihtoehtoisen näkökulman maailmaan ja oman tavan tehdä elokuvia.

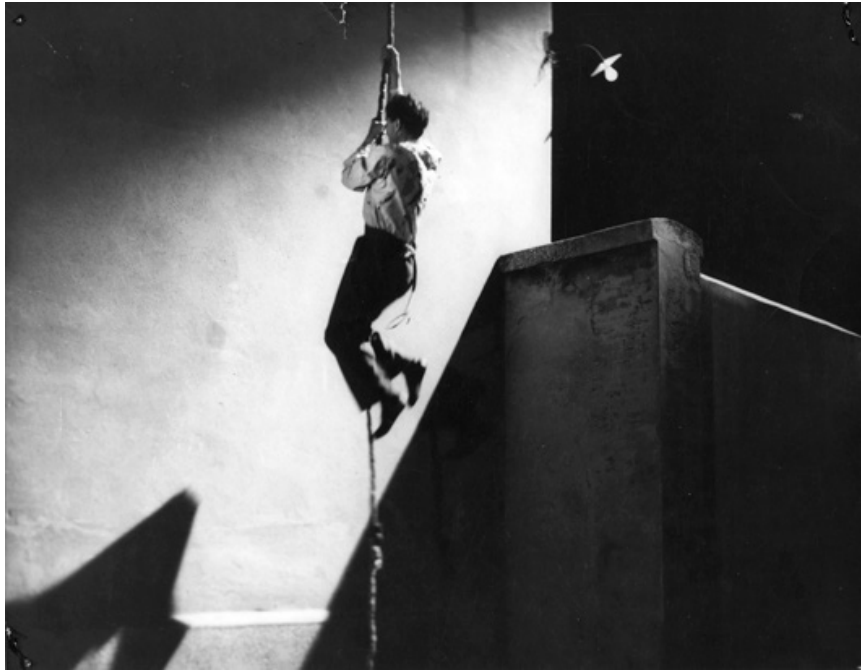
Molemmat ohjaajat siis rakentavat elokuvien kautta omia näkemyksiään maailmasta. Heitä ei voi ajatella ohjaajina ottamatta huomioon osallistumista nykypäivän maailmaan. Sen huomaa varsinkin Bressonin viimeisistä elokuvista *Raha* (1983) sekä Kaurismäen uudesta elokuvasta *Toivon tuolla puolen* (2017). Molemmat elokuvat kertovat nykyajan ongelmista ja modernin järjestelmän kylmyydestä. Tämä näkyy varsinkin tavassa, jolla molemmat ohjaajat esittävät poliisin ja oikeuslaitoksen, jotka asettuvat molempien elokuvien päähenkilöitä Yvonia (*Raha*, 1983) ja Khaledia (*Toivon tuolla puolen*, 2017) vastaan. Bresson ja Kaurismäki ovat marginaalisia ohjaajia, joilla on samanlainen tavoite. Molemmat rakentavat melodraamasta ponnistaen vaihtoehtoisia elokuvateoksiaan, jotka toimivat keskenään samalla tavalla, samoilta perustuksilla. Vaan miten ohjaajia sitten tarkemmin ottaen voidaan vertailla ja yhdistää toisiinsa?

Perintö ja ylitys – isän ja pojan suhde

Olen todennut, että Kaurismäki jatkaa Bressonin uhrihahmon käyttöä. Mutta hän menee myös pidemmälle, koska hän syventää Bressonin tyyliä. Näin Kaurismäen *Laitakaupungin valoissa* (2006) päähenkilö Koistinen yrittää sopeutua yhteiskuntaan ja olla aktiivinen henkilö yhteisössään samoin kuin ennen häntä yritti ja epäonnistui Ambricourtin pappi Bressonin *Papin päiväkirjassa* (1951). Molemmissa hahmoissa huomionarvoista on se, miten heidät kuvataan heidän yksinäisyydessään ja kuinka tärkeitä heidän katseensa ovat. Mutta toisin kuin ääniraidalta välittyvä papin näkökulma, Koistisen subjektiivisuuden ymmärtämiseen riittävät hänen katseensa suoraan kameraan lähikuvassa. Kaurismäki väittelee Bressonin kanssa ajan ja rajojen yli. Hän perii tältä paljon, mutta ei kuitenkaan ole tämän opetuslapsi. Kaurismäki tekee perinnöstä laajempaa ja omaansa. Bresson-tekstinsä viimeisessä virkkeessä Kaurismäki puhuu Bressonista kuin isästä tai mentorista – ja yleensä perijän tarkoitus onkin jatkaa eteenpäin ja rakentaa jotain parempaa. Lisäksi transnationalismin näkökulmasta voidaan havaita, että Bressonin ja Kaurismäen suhde toimii vastavalla perinnön ja ylityksen periaatteella. Sen voi huomata erityisesti Kaurismäen tavoitteesta luoda elokuvissaan oma marginaalihahmonsa.

Kuten muun muassa Paul Schrader (1972), Amédée Ayfre (1964) ja myös Bresson itse haastatteluissaan (Bresson et al., 2013) toteavat, Bressonin tuotanto toimii uskonnon kautta. Tällä tarkoitan, että hänen päähenkilöt uskovat parempaan paikkaan, jossa marginaalissa olijat ovat ihmisiä niin kuin muutkin. He toivovat paikkaa, missä yhteiskunnallinen turhuus ja väkivalta eivät vallitse. Bresson antaa ymmärtää, että materiaalisen ja surkean maailman tuolla puolen on paratiisi. Tämä tuo mieleen Blaise Pascalin teoksen *Les Pensées* (*Mietteitä*, 1670) esittämän ajatuksen ihmiskunnasta, joka voi päästä paratiisiin uskon ja tahdon kautta. Pascal ajattelee, että yhteiskunta on turha ja väkivaltainen ja että vain uskon kautta ihminen voi pelastua. Sama idea löytyy Bressonin elokuvista, joissa katsoja kutsutaan kuvan ja maailman ulkopuolelle musiikin käytön ja fragmentoidun rakenteen avulla. Hahmot yrittävät parhaansa lähteäkseen pois tästä maailmasta, niin kuin esimerkiksi päähenkilö Fontaine elokuvassa *Kuolemaantuomittu on karannut* (1956). Siksi Bressonin estetiikkaa luonnehditaan jansenistiseksi estetiikaksi ja hänen elokuviansa nähdään kertovan transsendenssista. Bressonin tuotannon kulmakivi on tuo transsendenttinen, uskova ja tahtova marginaalihahmo.

Samantapainen kulmakivi, uskova ja tahtova marginaalihahmo, löytyy myös Kaurismäen elokuvista. Ero bressonilaiseen hahmoon on kuitenkin merkittävä: Kaurismäen teoksissa ei ole transsendenttia. Hänen elokuvissaan he, jotka onnistuvat lähtemään jonnekin, päätyvät samantyyppiseen vieraannuttavaan yhteiskuntaan,



Fontaine elokuvasta *Kuoolemaantuomittu on karannut* (1956) on esimerkki Bressonin marginaalihakmoista. Kuva: KAVI.

joka riistää marginaalissa olijoilta heidän ihmisyytensä. Lisäksi Kaurismäen keino-
tekoiset *happy endit* toimivat *deus ex machinan* tapaan. Ne havainnollistavat hyvin
sitä ajatusta, että pakotietä modernista yhteiskunnasta ei ole, paitsi ehkä elokuvissa
tai kuolemassa. Siten Kaurismäen päähenkilöt ovat läsnä olevia, tämänpuoleisia. Jos
he haluavat saada kunnollisen elämän, heidän pitää taistella epäreilua yhteiskuntaa
vastaan tai jopa rakentaa itse oma, oikea yhteisönsä. Mutta lähtökohtaisesti Kau-
rismäki näyttää yhteiskunnan marginaali-ihmisiä, joilla ei ole muita oikeuksia kuin
tulla hyväksikäytetyksi. Tämä tuo mieleen Herbert Marcusen sanat:

Kansan muodostaman konservatiivisen perustan alla ja lisäksi ovat kuitenkin vielä
olemassa hyljeksityt ja syrjityt, toisiin rotuihin kuuluvat ja toisen väriset riistetyt ja
vainotut, työttömät ja työhön kykenemättömät. He elävät demokraattisen prosessin
ulkopuolella; heidän elämänsä muodostaa välittömimmän ja todellisimman tarpeen lo-
pettaa sietämättömät olosuhteet ja laitokset. [...] Heidän voimansa on jokaisen sellaisen
mielienosoituksen takana, joka suoritetaan lain ja järjestyksen uhrien puolesta. Se tosi-
asia, että he alkavat kieltäytyä pelaamasta yhteistä peliä voi olla tosiasia joka osoittaa,
että erään aikakauden loppu on alkanut. [...] Fasistisen kauden alussa Walter Benjamin
kirjoitti: *Nur um der Hoffnungslosen willen ist uns die Hoffnung gegeben*. Toivo on meille
annettu vain niiden tähden joilla toivoa ei ole. (Marcuse 1969, 261–262.)

Marcusen määritelmä marginaalisista ihmisistä sopii Kaurismäen elokuvaan. Mar-
cusen mukaan modernin yhteiskunnan uhrit ovat vahvoja silloin, kun he yhdistyvät
ja alkavat taistella. Ajatus korostaa, että modernissa maailmassa on olemassa vain
tämä hetki ja paikka. Parempia ja vaihtoehtoisia sosiaalisia tiloja voidaan rakentaa
silloin, kun marginaaliset yhdistyvät joukoksi, silloin, kun ajatellaan sosiaalinen
järjestelmä uusiksi lähtemällä liikkeelle yhteiskunnan rajoilta.

Kaurismäki siis jatkaa Bressonin tyyliä, mutta ottaa huomioon sen, että koska
transsendenssia ei ole, on parempi uskoa ihmiskuntaan kuin Jumalaan. Paratiisiin

ei ole pääsyä. Marginaaliset eivät voi paeta pois tästä maailmasta, vaan heidän pitää rakentaa oma yhteisö, missä he saavat elää vapaina ja tasa-arvoisina. Itse asiassa juuri tällaista yhteiskunnallisen marginaalin käsittelyä voidaan nähdä Kaurismäen elokuvissa *Mies vailla menneisyyttä* (2002), *Le Havre* (2011) ja *Toivon tuolla puolen* (2017). Kaurismäki perii, etenee ja ohittaa Bressonin tuotannon uskovan näkökulman. Bressonin uskonnollisesta utopiasta tullaan Kaurismäen heterotopiaan. Heterotopia voidaan määritellä Michel Foucault'n tapaan vaihtoehtoiseksi tilaksi, jossa mielikuvitus ja ihmiset ovat vapaita ja jonka tarkoitus on antaa mahdollisuus elää erilaisessa sosiaalisessa systeemissä kuin nykykapitalistisessa yhteiskunnassa.

Voidaan nähdä miksi laiva on 1500-luvulta lähtien näihin päiviin saakka ollut sivilisaatiollemme paitsi toki tärkeä taloudellisen kehityksen väline, myös samaan aikaan mitä suurin mielikuvituksen varanto. Laiva on malliesimerkki heterotopiasta. Laivattomat kulttuurit ovat kuin lapsia, joiden vanhemmilla ei ollut parivuodetta missä leikkiä. Niinpä heidän unelmansa kuivuvat, seikkailu korvautuu vakoilulla ja merirosvojen hehkua kauneus poliisien inhottavuudella. (Foucault 2009, 36.)³

Kaurismäen vaihtoehtoinen elokuva sekä kuvaa että on heterotopiaa. Foucault'n mukaan veneet ja satamat ovat leimallinen kuva heterotopian mahdollisuuden avautumisesta. Tämä paljastaa paljon Kaurismäestä, kun otetaan huomioon, kuinka tärkeitä laivat ja veden symbolismi ovat hänen elokuvissaan. Usein päähenkilöt läh-



Laivojen ja vesisymbolismin merkitys näkyy erityisen hyvin Kaurismäen *Ariel*-elokuvassa (1988). Kuva: Kavi.

³ "On voit pourquoi le bateau a été pour notre civilisation, depuis le XVI^e siècle jusqu'à nos jours, à la fois non seulement, bien sûr, le plus grand instrument de développement économique, mais surtout la plus grande réserve d'imagination. Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence. Les civilisations sans bateaux sont comme les enfants dont les parents n'auraient pas un grand lit sur lequel on puisse jouer ; leurs rêves se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure, et la hideur des polices la beauté ensoleillée des corsaires." Käännös: Antti Pönni.

tevät parempaan paikkaan laivalla tai he saapuvat laivalla parempaan kansakuntaan. Tämä näkyy erittäin hyvin elokuvissa *Ariel* (1988) ja *Toivon tuolla puolen* (2017). Ensimmäisessä henkilöhaamot karkaavat laivalla pois Suomesta, jossa heidät halutaan vangita. Jälkimmäisessä Khaled pääsee laivalla turvaan Suomeen, missä hänellä on mahdollisuus löytää vapaus ja rauha muiden marginaalisten kanssa. Samalla logiikalla elokuvassa *Mies vailla menneisyyttä* (2002) päähenkilö M löytää apua, ystäviä ja uuden elämän sataman köyhien asukkaiden ansiosta. Tässä mielessä ei ole myöskään yllättävää, että Kaurismäen uusinta trilogiaa kutsutaan satamatrilogiaksi. Laivojen, veden ja satamien metaforiikka on toki vain yksi esimerkki heterotopioista Kaurismäen elokuvissa, vaikka ne yleensä liittyvätkin samantyyppisiin marginaalituloihin.

Lopuksi

Kaurismäki antaa Bressonin elokuville analyttisen ja teoreettisen selityksen kirjoituksessaan ja elokuviensa avulla. Hänen näkökulmansa maailmaan ja hänen elokuvallinen diskurssinsa sekä tyyliinsä toisintavat, uudistavat ja omalla tavallaan myös parantavat Bressonin tyyliä. Ohjaajat rakentavat melodraamatyylin pohjalta ja omasta marginaalistaan käsin omintakeista näkökulmaa elokuvataiteeseen ja nykypäivän järjestelmään. Kuten Bresson rakensi elokuviensa kautta Pascalin tyyppistä utopiaa, Kaurismäki luo heterotopioita modernille yhteiskunnalle. Tekstissään Kaurismäki myöntää: ”Kaiken kaikkiaan en olisi ikinä pärjännyt hengissä tässä jumalan hylkäämässä maailmassa ilman Mr. Bressonin realistisia valheita, joista tulen olemaan kiitollinen siihen päivään asti jolloin kuolen ja sen jälkeenkin.” (von Bagh 2006, 90). Meidän on vuorostamme oltava Kaurismäelle kiitollisia mahdollisuudesta nähdä Bressonin elokuvat uusin silmin ja muistutuksesta, että tässä maailmassa on meillekin toivoa, ehkäpä jopa *Happy end*.

Lähteet

- Ayfre, Amédée (1964) *Conversion aux images? Les images et Dieu, les images et l'homme*. Paris: Cerf.
- Bagh, Peter von (2006) *Aki Kaurismäki* (Le Havrella täydennetty laitos). Helsinki: WSOY.
- Bagh, Peter von (1999) ”Portrait d'un ouvrier”. Teoksessa Sophie Nezick, *Contre Bande Aki Kaurismäki*. 5, Paris: Université de Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, 15–32.
- Bazin, André (1958) *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Cerf.
- Behar, Henri (1990) *Le Monde*, 16. kesäkuuta 1990.
- Bresson, Robert (1975) *Notes sur le cinématographe*. Paris : Gallimard.
- Bresson, Robert & al. (2013) *Bresson par Bresson: Entretiens (1943–1983) rassemblés par Mylène Bresson*. Paris: Flammarion.
- Burnett, Colin (2016) *The Invention of Robert Bresson: The Auteur and His Market*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Dahan, Danielle (2004) *Robert Bresson: une téléologie du silence*. Heidelberg: Neckar, Universitätsverlag Winter.
- Ezra, Elizabeth & Rowden, Terry (2006) *Transnational Cinema, The Film Reader*. 1. Edition. London & New York: Routledge.
- Foucault, Michel (2009) *Le corps utopique suivi de Les hétérotopies*. Paris : Nouvelles Editions Lignes.
- Hyttinen, Pertti (toim.) (1989) *Merkintöjä Robert Bressonista*. Tutkimuksia/Chydenius-instituutti. Kokkola: Chydenius-instituutin kannatusyhdistys.
- Kaurismäki, Aki (1998) ”Robert Bresson – A Wolf”. Teoksessa James Quandt (toim.) *Robert Bresson*. Toronto: Toronto International Film Festival.

- Kaurismäki, Aki (2006) "Robert Bresson – Susi". Teoksessa Peter von Bagh, *Aki Kaurismäki* (Le Havrella täydennetty laitos). Helsinki: WSOY.
- Kyösola, Satu & Leutrat, Jean-Louis (2001) *Des ombres et des nuages, dynamiques mélancoliques dans l'œuvre d'Aki Kaurismäki*. Thèse de Doctorat d'Etat. Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III.
- Lumirae, Pertti (1983) "Teurastajan painajaisuni". *Suomen Sosialidemokraatti*, 3. joulukuuta 1983.
- Marcuse, Herbert (1969) *Yksilötöinen ihminen: teollisen yhteiskunnan tarkastelua*. Helsinki: Weilin + Göös.
- Nestingen, Andrew (ed.) (2004) "In Search of Aki Kaurismäki: Aesthetics and Contexts". *Journal of Finnish Studies*, Volume 8, Number 2 (Special issue).
- Nestingen, Andrew (2013) *The cinema of Aki Kaurismäki: Contrarian stories*. London & New York: Wallflower Press.
- Pascal, Blaise (2004 [1670]) *Les pensées*. Paris: Folio.
- Pecquet, Frank (1999) "Le mouvement de la vie: La musique dans les films de Kaurismäki". Teoksessa Sophie Nezick, *Contre Bande Aki Kaurismäki*. 5, Paris: Université de Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, 119–128.
- Prédal, René (1992) "Robert Bresson, l'aventure intérieure". *L'Avant-Scène Cinéma*, n. 408/409, janvier/février 1992, 1–38.
- Price, Brian (2011) *Neither God Nor Master: Robert Bresson and Radical Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Pönni, Antti (2005) *Uusi kirjoitus: Robert Bresson elokuvateoreetikkona*. Lisensiaatintutkimus, mediatutkimus, Turun yliopisto.
- Quandt, James (ed.) (1998) *Robert Bresson*. Toronto: Toronto International Film Festival.
- Schrader, Paul (1972) *Transcendental Style in Film*. New York: Da Capo Press.
- Sontag, Susan (1964) "Spiritual Style in the Films of Robert Bresson". Teoksessa *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar Straus & Giroux.
- Thirard, Paul-Louis (1990) *Positif*, n°361, kesäkuu 1990.
- Toivainen, Sakari (1992) *Suurinta elämässä: Elokuvamelodraaman kulta-aika*. Helsinki: VAPK-kustannus.
- Trémois, Claude Marie (1990) "Sombre finnois". *Telerama*, n°2103, 2. toukokuu 1990
- Zamour, Françoise (2016) *Le mélodrame dans le cinéma contemporain: Une fabrique de peuples*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Elokuvat

- Bresson, Robert, 1951, *Papin päiväkirja (Journal d'un curé de campagne)*, Ranska.
- , 1956, *Kuolemaantuomittu on karannut (Un condamné à mort s'est échappé)*, Ranska.
- , 1959, *Taskuvaras (Pickpocket)*, Ranska.
- , 1966, *Au hasard Balthazar*, Ranska.
- , 1967, *Mouchette, raiskattu (Mouchette)*, Ranska.
- , 1969, *Suloinen nainen (Une Femme douce)*, Ranska.
- , 1971, *Neljä yötä Pariisissa (Quatre nuits d'un rêveur)*, Ranska.
- , 1977, *Paholainen luultavasti (Le Diable probablement)*, Ranska.
- , 1983, *Raha (L'Argent)*, Ranska.
- Kaurismäki, Aki, 1983, *Rikos ja rangaistus*, Suomi.
- , 1986, *Varjoja paratiisissa*, Suomi.
- , 1988, *Ariel*, Suomi.
- , 1990, *Tulitikkutehtaan tyttö*, Suomi/Ruotsi.
- , 1992, *Boheemielämä*, Suomi.
- , 2002, *Mies vailla menneisyyttä*, Suomi/Ranska/Saksa.
- , 2006, *Laitakaupungin valot*, Suomi.
- , 2012, *Le Havre*, Suomi/Ranska/Saksa.
- , 2017, *Toivon tuolla puolen*, Suomi/Saksa.
- Sirk, Douglas, 1959, *Suurinta elämässä (Imitation of Life)*, Yhdysvallat.

Ismo Kiesiläinen

media- ja elokuvapedagogi, Helsinki

MITEN KAMERASTA TULI KYNÄ – 1900-luvun elokuvateoria 2000-luvun elokuva- kasvatuksen muotoilussa

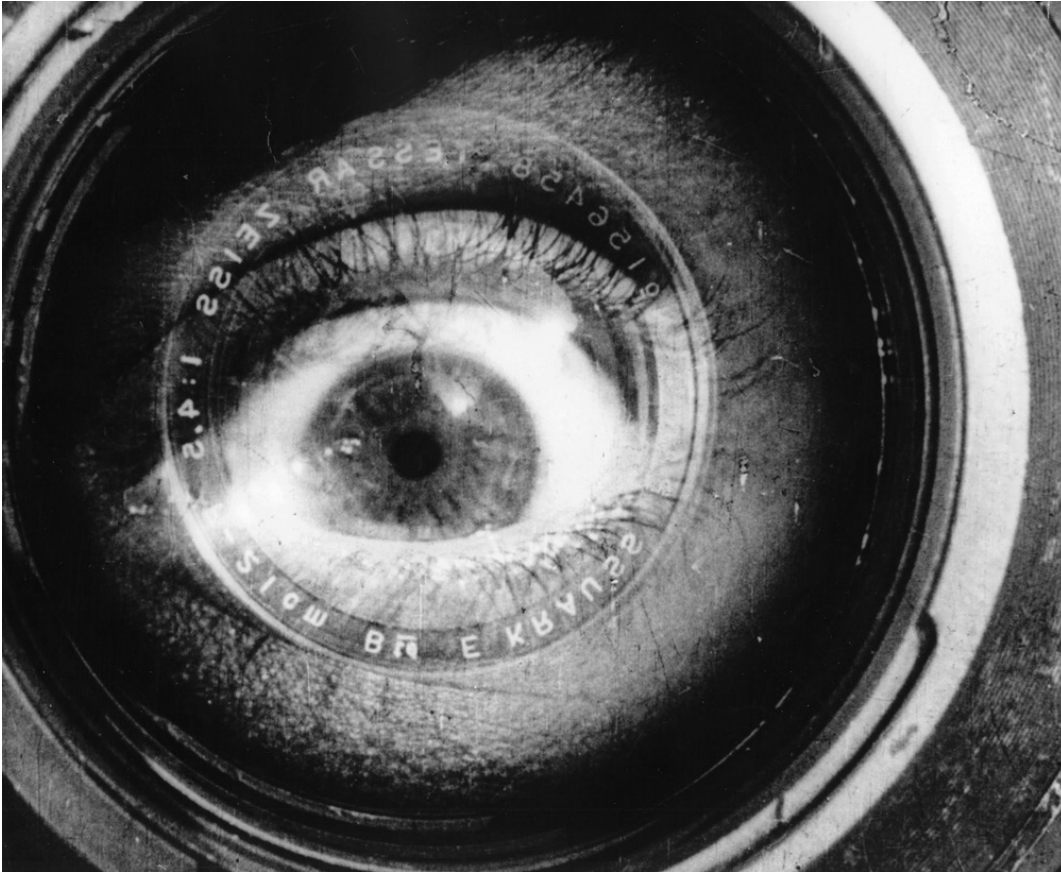
Mitä elokuva on? Tällä kysymyksellä aloitan usein *kamerakynäkoulutuksen* peruskoulun opettajien parissa. Opettajat vastaavat: tarina, tarinoita kuvina, liikkuvia kuvia, elämää, tunteita, viihdettä, taidetta... Entä millaista on elokuvan tekeminen oppilaiden kanssa? He vastaavat: hauskaa, mukavaa, työlästä, vaikeaa, aikaa vievää... Kirjoittaminen ja piirtäminen on helpompaa.

Elokuva siinä muodossa kuin elokuvakasvatuksen perinne sen tuntee, tarinankerronnan taiteena, on sopinut kouluun rajoitetusti. Menneistä ajoista kertovat elokuvat on nähty hyödyllisenä oppimateriaalina esimerkiksi historian opetuksessa, klassikoita ja viihdettä katsotaan silloin tällöin eri tarkoituksissa, mutta pienenkin näytelmäelokuvan tuottaminen itse on aina projekti, jollaiseen opettajan aikabudjetissa on varaa vain harvoin. Oppimisessa on enemmän käyttöä ajattelun kuin tarinoiden kertomisen välineelle.

”Elokuvalla on tulevaisuus vain jos kamera voi korvata kynän”, kirjoitti elokuvaohjaaja-kriitikko Alexandre Astruc vuonna 1948 artikkelissaan *Elokuvan tulevaisuus* (Astruc 2017). Tässä, ja toisessa tunnetussa kirjoituksessaan *Caméra-stylo, elokuvan uusi avantgarde* (1997), Astruc vaatii elokuvaa kehittymään kohti välinettä, jolla tekijä voi ilmaista abstrakteintakin ajatteluaan vapaana tarinankerronnan ja itsetarkoituksellisen visuaalisuuden kahleista. Kamerakynä-metaforassa kamera on kynä, jota elokuvantekijä käyttää kuin kirjailija omaansa. Nämä ajatukset ovat olleet horisonttinani, kun olen yrittänyt ratkoa elokuvan asemaa koulussa uudella tavalla. Mitä jos kamera olisikin kynä ja ajattelun väline – oppilaalle?

Elokuva on kone todellisuuden analysoimiseen

Monet 1900-luvun alkuvuosien elokuva-ajattelijat pilkkasivat näytelmäelokuvaa ”valokuvatuksi teatteriksi”. Heistä elokuvan käyttäminen toisen taiteenlajin taltiointiin hukkasi välineen omat mahdollisuudet. Ranskalaisen Jean Epsteinin ajattelussa elokuva oli kone, jolla on mahdollista purkaa todellisuus osiin, analysoida sitä ja rakentaa se uudestaan. Koska kameran katseesta puuttuu inhimillinen äly ja tulkinta, se näkee todellisuuden puhtaammin, ikään kuin sellaisenaan. (Pönni 2003.) Nykyteorian näkökulmasta kamera on vapaa siitä simulaatiosta, jonka ihmisen mieli rakentaa ympäröivästä todellisuudesta muistin ja skeemojen avulla. Robert Bresson puhui fragmenteista, itsenäisistä todellisuuden palasista, joista elokuva rakennetaan. Laiskan todellisuuden jäljentämisen sijaan elokuvantekijän tulisi rakentaa todellisuus luovasti uudestaan. Myös neuvosto-ohjaaja Dziga Vertovin ajattelussa *kinoglaz*,



Neuvosto-ohjaaja Dziga Vertov hahmotteli vapaasti liikkuvaa "elokuvasilmää" todellisuuden rakentajana. Kuva: KAVI.

ihmisen ruumiista riippumaton elokuvasilmä, liikkui vapaasti ajassa ja paikassa yhdistellen näkemäänsä (Vertov 1984).

Näitä teorioita yhdistää ajatus elokuvakamerasta maailman havaitsemisen ja tutkimisen välineenä, eräänlaisena ulkoistettuna katseena, jota elokuvantekijä käyttää tietoisesti ajattelunsa ilmaisemiseen.

Tästä kehyksestä aloitin kamerakynän pedagogiikan tutkimisen. Varsinkin alakoulussa oppilaat käsittelevät ja jäsentävät ympäröivää konkreettista todellisuutta jatkuvasti – liikkumalla, havainnoimalla ja keräämällä. Näihin oppimistilanteisiin kamera sopisi työkaluksi sellaisenaan. Luontoretkestä ei tarvitse kertoa tarinaa, mutta elokuvasilmän keräämistä puhtaista fragmenteista, joita voi jälkikäteen analysoida ja käsitellä, olisi ilmeistä hyötyä.

Elokuva on ajattelun instrumentti

Kamerakynän pedagogiikka perustuu historiallisesti paitsi Astrucin myös Jean-Luc Godardin visioihin elokuvasta. Godardille elokuva ei ole vain ajattelun ilmaisun väline vaan suorastaan "ajattelun instrumentti", väline jolla ajatellaan. Mauri Ylä-Kotola (1998) on tutkinut Godardin tapaa toteuttaa Astrucin ajatusta kamerakirjoituksesta. Godardin elokuvien kerronta ei yleensä perustu ehjään tarinankuljetukseen, syy-seuraus-suhteisiin ja todellisuusilluusion. Sen sijaan ohjaaja sekoittaa genrejä, yhdistää fiktiota ja dokumenttia sekä viljelee interaktiivisuutta, viittauksia, kuvien

rinnastuksia, tiivistelmiä ja ruudulle kirjoitettuja tekstejäkin. Godardille elokuvan tekeminen on ohjaajan omin sanoin ”ajattelun elokuvaamista liikkeessä”. Ylä-Kotola tulkitsee, että Godardin elokuva-ajattelussa kuva ei niinkään representoi maailmaa vaan sen ajattelua. Elokuvassa ajattelua ilmaistaan kielen sijaan audiovisuaalisina havaintoina ja niiden yhdistelminä. Godard ajatteli kuten Eisenstein aiemmin, että ajattelu on asioiden yhdistämistä ja on siten elokuvassa esitettävissä kuvia yhdistelemällä. Kuvien merkitykset syntyvät yhteyksistä toisiin kuviin. Godardin ajattelussa toistuvat Merleau-Pontyn ideat tietoisuuden vaikutuksesta havaintoon. Jo havaitseminen itsessään on ajattelua: havainto muodostuu havaitsijan ja havaitun kietoutuessa yhteen. Eräässä teoksessaan Godard muuntaa Descartesin ”cogito ergo sum”-teesin muotoon ”video ergo sum” – havaitsen, siis olen olemassa. Havaitseminen ja ajattelu ovat yhtä.

Godardille elokuva ei siis esitä niinkään todellisuutta vaan tekijänsä ajattelua. Samoin päätteli eräs neljäsluokkalainen poika kertoessaan koulutehtävästä, jossa kuvattiin eläinten jälkiä metsässä ja näytettiin ne luokassa muille. Hän innostui havaintojen tekemisestä kuvaamalla, koska ”kameralla se on erilaista. Aivoilla ei voi näyttää” (Kiesiläinen 2006).

Kamerakynätyöskentelyssä kamera on siis ”godardilaisittain” ajattelun apuväline, jolla sekä ajatellaan että ilmaistaan ajattelua. Kuvaaminen on aktiivinen kognitiivinen prosessi, jossa ajatukset muotoillaan eläviksi kuviksi yhteistyössä kameran ja aineellisen todellisuuden kanssa. Kameran avulla maailma puretaan osiin, sitä analysoidaan ja siitä rakennetaan uusia kuvia. Koska kamera tekee ajattelun näkyväksi, se sopii erinomaisen hyvin välineeksi havainnointiin, ajatusten jäsentämiseen ja yhdessä ajattelemiseen. Kuvaamalla on mahdollista strukturoida sellaista ei-kiellellistä ajattelua, jota koulussa muuten on vaikea tuoda esiin ja käyttää hyödyksi.

Ajattelu on perustaltaan kuvallista

Koulu ja sen opetuskuulttuuri ovat vahvasti kirjallisen kulttuurin tuotteita. Ajattelun ja kielen on nähty liittyvän erottamattomasti yhteen. Siksi koulussa menestyvät ne oppilaat, joille kielellinen ajattelu ja sen ilmaiseminen on helppoa. Videokuvaustehävällä voidaan hyödyntää ja strukturoida kuvallista ajattelua tavalla, joka kielen ja kynän avulla on ollut jopa mahdotonta.

Nykyisen kognitiivisen psykologian mukaan ajattelu ei ole riippuvaista kielestä vaan koostuu pääosin aistien ja muistin tuottamista kuvista (Damasio 2011). Aivotutkija Antonio Damasio (2000, 173) muotoilu ajattelun virrasta tukee Godardin teesiä ”ajattelun elokuvaamisesta liikkeessä”:

Elokuvat ovat lähin ulkoinen representaatio mielessämme jatkuvasta, kattavasta tarinan kerronnasta. Mitä tapahtuu kussakin kohtauksessa (kameran liikkeellä saavutetut aiheen erilaiset kehykset), mitä tapahtuu leikkauksen synnyttämässä kohtauksesta toiseen siirtymisessä ja mitä tapahtuu kertomuksessa, kun kaksi kohtausta asetetaan rinnakkain, muistuttaa joissakin suhteissa sitä mitä mielessä tapahtuu näkö- ja kuulokuvia tuottavien koneiden sekä tarkkaavaisuuden ja työmuistin monien tasojen kaltaisten laitteiden ansiosta.

Eisensteinin, Vertovin, Epsteinin, Bressonin, Astrucin ja Godardin kiinnostus elokuvaan ajattelemisen välineenä on aivan perusteetta sivuutettu elokuvakasvatuksen traditiossa, jossa tarinankerronta on alusta asti ollut vallitseva näkökulma. Kenties 1900-luvun sivistyneistön tahto luokitella elokuva massojen viihteeksi, elokuva-teollisuuden tarve edellisen karikatyyrin toteuttamiseen ja näiden vastavoimaksi

kehittynyt elokuvakasvatuksen pyrkimys todistaa elokuva suvereeniksi taiteenlajiksi ovat estäneet näkemästä elokuvan käytännöllisiä mahdollisuuksia koulussa. Elokuva on ollut joko liian huono tai hieno väline käytettäväksi oppimisen työkaluna.

Jotta elokuva voisi ottaa paikkansa koulussa samalla tavalla kuin se on eri muodoissaan levittäytynyt muillekin elämän osa-alueille, sen pitää osoittautua monipuolisesti sovellettavaksi ajattelun välineeksi. Elokuvalle on tulevaisuus koulussa vain, jos kamera voi korvata kynän oppimisen työkaluna.

Kamerakynän pedagogiikka

Aloitin pedagogisen kamerakynäajattelun kokeilemisen opetuksessa opinnäytetyössäni (Kiesiläinen 2006) jo vuonna 2005, viimeisten nauhakameroiden aikana, mutta varsinainen ovi luokkahuoneisiin aukesi älylaitteiden ja peruskoulun uuden opetussuunnitelman myötä kymmenen vuotta myöhemmin (Kiesiläinen 2017). Tieto- ja viestintäteknologian sekä monilukutaidon oppisisällöt olivat kuin tilaus kamerakynän kaltaiselle työkalulle. Kahden vuoden aikana koulutin lähes 3000 opettajaa käyttämään yksinkertaisia videokuvaustehtäviä eri aineiden opetuksessa. Pedagogiikka on kehittynyt näissä kohtaamisissa ja opettajien käytännön kokemusten analysoinnissa.

Tarinankerronnan sijaan olen löytänyt elokuvaamiselle viidenlaisia käyttötarkoituksia, joita kutsun *toiminnallisiksi tavoitteiksi*: 1) kameralla tutkitaan ja jäsennetään maailmaa, 2) hahmotetaan ja havainnollistetaan (kieltä, käsitteitä, ilmiöitä), 3) tuotetaan ja jaetaan (tietoa), 4) ilmaistaan ja vuorovaikutetaan sekä 5) todennetaan ja reflektoidaan oppimista.

Yksinkertaisimmillaan kamerakynätehtävässä voidaan esimerkiksi havainnollistaa sanaluokkia: Keksi ja kuvaa lause, jossa on adjektiivi, substantiivi ja verbi. Näytä video suoraan laitteen ruudulta toiselle oppilaalle, jonka tehtävänä on kuvan perusteella tunnistaa sanat. Hieman monimutkaisemmassa tehtävässä kuvataan valitun poliittisen puolueen utopia käyttämällä materiaalina ympäröivää todellisuutta. Valitsemalla, rajaamalla ja yhdistelemällä rakennetaan olemassa olevista aineksista kuva kaupungista, jossa toteutuvat tietyt arvot ja tavoitteet. Katselutehtävässä tätä kuvitteellista miljöötä tulkitaan politiikan näkökulmasta.

Kamerakynätyöskentelyssä toteutuu nykyaikainen oppimiskäsitys oppikirjamaisella tavalla. Oppilaat ovat aktiivisia, he rakentavat itse oman tietonsa ja ohjaavat omaa oppimistaan. Työskentely on ongelmalähtöistä, ruokkii oppilaan uteliaisuutta ja edellyttää luovaa ajattelua. Kuvaustehtävissä abstrakti ja konkreettinen kohtaavat. Kuvaaminen on luontevasti yhteistoiminnallista ja laajentaa oppimisympäristön luokkahuoneen ulkopuolelle.

Kouluttamilleni opettajille on ollut vapauttavaa se, kuinka nopeaa ja yksinkertaista tieto- ja viestintäteknologian hyödyntäminen kamerakynätyöskentelyssä on. Yksinkertaisia tehtäviä ei tarvitse editoida ja ne voidaan sekä kuvata että katsoa samalla älylaitteella. Silti pedagogiset soveltamismahdollisuudet ovat rajattomat, sillä opettajan näkökulmasta kamerakynä ei ole menetelmä vaan työkalu.

Kamerakynä tuottaa keskittymistä, vuorovaikutusta ja ajattelua

Kuten perinteisempi, projektimainen elokuvien tekeminen myös pienten kamerakynätehtävien kuvaaminen on osoittautunut oppilaita motivoivaksi hauskaksi työtavaksi. Elokvateorian näkökulmasta kiinnostavinta on kuitenkin se, miten kuvaaminen näyttäisi edistävän oppilaiden kognitiivista ja metakognitiivista toi-

mintaa. Juuri ne ominaisuudet, joita edellä mainitut 1900-luvun teoreetikot pitivät elokuvalla ominaisimpina, tukevat oppilasta ajattelussa.

Erityisen yksimielisiä opettajat ovat olleet siitä, että kuvaaminen auttaa keskittymään. Kamera ohjaa huomion käsiteltävään asiaan ja kiinnittää oppilaan ympäristöönsä. Havainnointitehtäviin kuvaaminen antaa ryhtiä, koska jokainen havainto pitää todentaa. *Pic or didn't happen*, kuten nykysanonta kuuluu. Kuvaaminen tuottaa toimintaan täsmällisyyttä. Jotta video valmistuu, asioiden on tapahduttava tietyssä järjestyksessä tietyllä ajanhetkellä. Pienimmille lapsille yksinkertaisten syy–seuraussuhteiden harjoittelu on tärkeää.

Kuvaaminen muuttaa näkymättömän ja abstraktin näkyväksi ja konkreettiseksi. Kahden mediumin, elävän kuvan ja kielen, välillä liikkuminen tuottaa ajattelua. Ajattelun kohteen näkeminen rajattuna ruudulla auttaa paitsi keskittämään myös jäsentämään omaa ajattelua.

Erityisesti oppilaat, joille tarkkaavaisuus, toiminnanohjaus ja abstrakti ajattelu tuottavat vaikeuksia, näyttäisivät hyötyvän kamerasta ajattelun tukena. Monesti opettaja onkin todennut kuvaustehtävän tuottavan *jopa enemmän ajattelua* kuin perinteinen kirjoitustehtävä olisi saanut aikaan. Älylaitteiden on pelätty häiritsevän myös oppilaiden vuorovaikutusta, mutta kuvaustehtävissä käy päinvastoin. Kuvaaminen on osoittautunut oppilaille helpoksi ja motivoivaksi tavaksi ajatella yhdessä.

Se, että kamerakynämetaforan pedagogisia mahdollisuuksia ei ole aiemmin löydetty, vihjaa siihen, että elokuva on ollut elokuvakasvatuksen keskusteluasetelman vanki. Kasvattajien tarve puolustaa elokuvaa taiteena viihdettä vastaan on estänyt näkemästä välineen muita mahdollisuuksia. Koska edellä kuvatun kaltainen ”kamerakynän pedagogiikka” ei kohtele elokuvaa taiteena saati viihteenä, se on jäänyt kokonaan näkökentän ulkopuolelle – tähän asti.

Kamerakynän pedagogiikka, opettajan käsikirja on luettavissa ilmaiseksi osoitteessa www.kamerakyna.fi.

Lähteet

- Astruc, Alexandre (1997) ”Caméra-stylo, elokuvan uusi avantgarde”. Teoksessa Anu Koivunen & Hannu Salmi (toim.) *Varjojen valtakunta: Elokuvahistorian uusi lukukirja*, 151–154. Alk. 1948.
- Astruc, Alexandre (2017). ”The Future of Cinema”. *Third Rail Quarterly* 9. Luettavissa <<http://thirdrail-quarterly.org/alexandre-astruc-the-future-of-cinema/>> alk. 1948. (Linkki tarkistettu 1.11.2017.)
- Damasio, Antonio (2000) *Tapahtumisen tunne: Miten tietoisuus syntyy*. Helsinki: Terra Cognita.
- Damasio, Antonio (2011) *Itse tulee mieleen: Tietoisten aivojen rakentaminen*. Helsinki: Terra Cognita.
- Kiesiläinen, Ismo (2006) *Videokamera koulutyössä. Miten kamera voisi olla kuin kynä?* Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia. Luettavissa <<http://www.doria.fi/handle/10024/5942>> (Linkki tarkistettu 1.11.2017.)
- Kiesiläinen, Ismo (2017) *Kamerakynän pedagogiikka. Opettajan käsikirja*. <www.kamerakyna.fi> (Linkki tarkistettu 2.1.2018.)
- Pönni, Antti (2003) ”Kone ja äly. Kameran katse Robert Bressonilla ja Jean Epsteinillä”. Teoksessa Tanja Sihvonen & Pasi Väliäho (toim.) *Mediaa kokemassa: koosteita ja ylityksiä*. Turku: Turun yliopisto.
- Vertov, Dziga (1984) *Kino-eye – The Writings of Dziga Vertov*. Toim. Annette Michelsson. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Ylä-Kotola, Mauri (1998) *Jean-Luc Godard mediafilosofina: rekonstruktio simulaatiokulttuurin lähtökohdista*. Rovaniemi: Lapin yliopisto, taiteiden tiedekunta, mediatieteen julkaisuja B1.

Pasi Nyysönen

Elokuva psykologisena ilmiönä: Münsterberg, Eisenstein ja kognitiopsykologia

Kognitiopsykologia on viime vuosina noussut keskeisen teoreettisen viitekehyksen asemaan elokuvatutkimuksen parissa. Empiiriseen psykologiseen tutkimukseen ja teoretisointiin nojaava lähestymistapa on kuitenkin kuulunut elokuvateoreettisiin pohdintoihin jo vuosisadan alusta saakka. Tarkastelen seuraavassa aluksi Hugo Münsterbergin (1863-1916) ja Sergei Eisensteinin (1898-1948) keskeisiä olettamuksia katsomiskokemuksesta ja katsojan mentaalista prosesseista. Käsittelen ensinnäkin Münsterbergin ja Eisensteinin katsojateorioita ja psykologisia käsityksiä ja osoitan niiden läheisen sukulaisuuden. Seuraavaksi pyrin hahmottamaan heidän empiirisestä psykologiasta ponnistavien näkemystensä suhdetta modernin kognitiopsykologisen elokuvatutkimuksen teoreettisiin olettamuksiin. Varsinaisena päämääränäni on osoittaa kokeellisen psykologian pitkä aate- ja tietehistoriallinen vaikutus elokuvateoriaan ja käsityksiin katsojan psykologisista toiminnnoista. Tarkasteluni rajautuu koskemaan empiiriseen tutkimukseen perustuvaa kokeellisen psykologian traditiota, ts. rajaan psykoanalyysiin perustuvat käsitykset elokuvakokemuksesta tämän tarkastelun ulkopuolelle.

Mielen vangitseva viihde

Jo lyhyen historiansa alkuaajoista lähtien elokuva on herättänyt runsaasti mielenkiintoa ilmaisullisena välineenä ja taidemuotona, jolla on koettu olevan erityisen voimakas vaikutus katsojiinsa. Aluksi katsojien huomion riitti kiinnittämään elokuvan tekninen ominaislaatu, joka mahdollisti kohteen mekanisen reprodusoinnin valkokankaalle. Erityisesti liikkeen luonnollinen ilmaiseminen korosti elokuvan todenkaltaisuutta ja piti pitkään yllä elokuvan attraktioarvoa markkinayleisön joukossa. Varsin pian kuitenkin havaittiin myös elävien kuvien esittävä funktio ja sen myötä myös yhteiskunnallisten vaikutusten mahdollisuus. Keskustelu elokuvien sisällön moraalittomuudesta

Pasi Nyysönen, FM (Aate- ja oppihistoria),
Elokuva- ja televisiotutkimus, Oulun yliopisto.

Lähikuva • 2-3/1997 **15**

1. Ks. esim. Eileen Bowser, *The History of American Cinema, Vol 2 The Transformation of Cinema 1907-1915*. Berkeley: University of California Press 1990, 37-72.

2. Sabina Hake, *The Cinema's 3rd Machine. Writing on Film in Germany 1907-33*. Lincoln and London: University of Nebraska Press 1993, 10.

3. Varhaisen elokuvajournalismin historiasta Saksassa ks. Hake 1993, 3-104 ja USA:ssa Myron Lounsbury, *The Origins of American Film Criticism 1909-1939*. New York: Arno Press 1973.

4. Hugo Münsterberg, "Why We Go the 'Movies'". *Cosmopolitan* vol. LX:1 (Dec. 1915), 31; Hugo Münsterberg, *The Film. A Psychological Study*. New York: Dover 1970, 17. *The Film on Photoplay* -teoksen uudelleenjulkaisu. Suomenokset tässä ja jatkossa tekijän.

5. Jaottelusta klassiseen ja moderniin elokuvateoriaan ks. Noël Carroll, *Philosophical Problems in Classical Film Theory*. New Jersey: Princeton UP 1988, 10-15.

ja haitallisuudesta käynnistyi 1910-luvulla kerrontaelokuvan kehittymisen myötä ja laajojen kansanjoukkojen ahtautuessa hämääriin elokuvateattereihin. Seurauksena oli alaa kontrolloimaan pyrkivien sensuurijärjestelmien vähittäinen tulo lähes kaikkiin maihin, joissa elokuvia ylipäättään tuotettiin ja esitettiin.¹ Varhainen sensuuri esimerkiksi Saksassa ei kuitenkaan arvioinut elokuvien haitallisuutta niinkään sisällön perusteella, vaan kriteerinä käytettiin niiden vaikuttavuutta yleisöön, jolloin keskeiseksi arviointiperustaksi nousivat yleisön emotionaaliset reaktiot.²

Varhaisessa elokuvaa käsittelevässä kirjoittelussa – harvat elokuvaan erikoistuneet lehdet ja yksittäiset artikkelit erilaisissa julkaisuissa – keskeinen huomio kohdistui elokuvaan pääasiallisesti teknisenä, taloudellisena ja yhteiskunnallisena ilmiönä sekä luonnollisesti myös massaviihteenä.³ Elokuvan suosio herätti kuitenkin pian myös teoreettisen kiinnostuksen elokuvaan, joka koettiin vähitellen ajatuksia ja tunteita herättävänä uutena taiteenmuotona, modernina 'seitsemäntenä taiteenlajina'. Elokuvan ilmeisen voimakkaat psykologiset vaikutukset katsojissa innoittivat tarkastelemaan lähemmin elokuvan ja katsojan välistä suhdetta. Vastasyntyneen Neuvostoliiton elokuvantekijäteoreetikkojen montaaasikokeilut ja elokuvan propagandististen mahdollisuuksien tutkiminen ovat katsojalähtöisen elokuvaareettisen lähestymistavan selkeimpiä esimerkkejä.

Systemaattisin klassisen elokuvateorian elokuvakokemukseen ja elokuvan katsomiseen liittyviin psykologisiin prosesseihin keskittyvä analyysi on kuitenkin löydettävissä jo lähes vuosikymmen aikaisemmin Hugo Münsterbergin teoksesta *Photoplay. A Psychological Study* (1916) sekä hänen elokuvaa käsittelevistä artikkeleistaan. Saksalaissyntyisellä Münsterbergillä oli oivaliset valmiudet käsitellä nuorta taiteenlajia juuri psykologian näkökulmasta. 1800-luvun lopulta saakka Harvardin yliopiston kokeellisen psykologian professorina vaikuttanut Münsterberg noteerattiin aikansa kokeellisen ja soveltavan psykologiatutkimuksen eturintamaan. Optimistisesti hän julisti vuonna 1915 elokuvan taiteeksi, joka "tulisi enemmän kuin mikään muu taiteenlaji mielen toimintaa analysoivan psykologin alueeksi". Ennen kaikkea tarvittiin tutkimusta "niistä keinoista, joilla elokuvat vaikuttavat ja vetoavat meihin".⁴

Münsterbergin toivoma psykologinen lähestymistapa elokuvatutkimukseen ei kuitenkaan saanut juurikaan välittömiä seuraajia. Hänen teoksensa unohdettiin pikaisesti julkaisemisensa jälkeen ja elokuvateoria suuntautui enemmän elokuvan formaalien ilmaisukeinojen tutkimiseen kuin varsinaiseen katsojapsykologiaan. Poikkeuksena ovat mainitut neuvostoteoreetikot, erityisesti Sergei Eisenstein, jonka elokuvan ilmaisukeinojen tarkastelun lähtökohtana oli pyrkimys katsojan mentaalisten prosessien kontrollointiin. Esteettinen tutkimussuuntaus hallitsi elokuvateoreettista kirjoittelua aina 1960-luvulle asti, niin sanotun modernin elokuvateorian syntyyn saakka,⁵ jolloin katsoja nousi jälleen keskeisen huomion kohteeksi. Semiotiikkaan, marxilaiseen ideologiateoriaan ja psykoanalyysiin nojaava elokuvateoreettinen lähestymistapa poikkesi kuitenkin ratkaisevasti Münsterbergin (ja myös Eisensteinin) katsoja psykologisista näkemyksistä. Psykoanalyysin vaikutuksesta psyko-semioottinen elokuvateoria kiinnitti huomionsa katsojan alitajuisiin prosesseihin ja oletti hänet psykologisesti epäyhtenäiseksi, passiiviseksi ja konstruoiduksi entiteetiksi, joka asemoidaan erilaisin elokuvallisin keinoin ideologisille vaikutuksille alttiiksi subjektiksi. Katsojan emotionaalinen eläytyminen oli ensimmäinen askel ideologisen väräyksen tiellä.

Suuret Teoriat ja kognitivistinen käänne

Münsterbergin nimi tuli uudestaan ajankohtaiseksi elokuvateorian ‘kognitivistisen käänteen’ myötä 1980-luvulla. Alkujaan lähinnä Wisconsinin yliopiston tutkijoihin (David Bordwell, Noël Carroll ja Kirstin Thompson) liitetty neoformalismiksi ja historialliseksi poetiikaksi nimetty suuntaus kyseenalaisti voimakkaasti psyko-semioottisen elokuvateorian mielekkyyden. Bordwellin keskeisten vaikuttajahamojen mukaan SLAB – teoriaksi (Ferdinand de Saussure, Jacques Lacan, Louis Althusser ja Roland Barthes) nimeämää psyko-semioottista teoriaa kritisoitiin ennen kaikkea teoreettisia väittämiä tukevan empiirisen aineiston ja tutkimuksen puutteesta sekä keskittymisestä katsojan irrationaaliin, tiedostamattomiin, mentaaliin toimintoihin.⁶

Bordwell ja Carroll ovat kutsuneet 1970-luvun varsin erilaisista lähtökohdista ponnistavia lähestymistapoja elokuvatutkimukseen myös ‘Suuriksi Teorioiksi’ tai yksinkertaisesti Teoriaksi, sillä ne tarkastelevat kohdettaan teorialähtöisesti, sofistikoituneiden teoreettisten konstruktioiden avulla. Edelleen ne pyrkivät elokuvan avulla kuvaamaan tai selittämään varsin laajoja alueita yhteiskunnasta, historiasta, kielestä ja ihmisen psyykestä. Suurten Teorioiden tilalle Bordwell ja Carroll ovat tarjonneet pragmaattisempia lähtökohdita, metodologista pluralismia ja ongelmakohtaista lähestymistapaa.⁷ Suurten Teorioiden sijaan elokuvatutkimus onkin viime aikoina suuntautunut osateorioihin esimerkiksi kerronnasta (Bordwell, *Narration in the Fiction Film*; Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*), lajityypeistä (Carroll, *Philosophy of Horror*) ja tunteista (Murray Smith, *Engaging Characters*). Samalla psykoanalyttinen lähestymistapa katsojuuteen on korvautunut kognitiopsykologiasta peräisin olevilla teoreettisilla viitekehyksillä ja kokeellisen tutkimuksen välittämällä empiirisellä aineistolla.

Münsterbergin nimi on noussut uudestaan esille juuri kognitiopsykologisten näkemysten yhteydessä. Münsterbergiin on viitattu taajaan kognitivistien artikkeleissa ja teoksissa aina 1980-luvulta lähtien. Lähinnä häneen vedotaan varhaisena metodologisena edeltäjänä, joka niin ikään sovelsi aikansa tieteellisen tutkimuksen – kokeellisen psykologian – tuloksia ja lähestymistapaa elokuvatutkimukseen:

...hän [Münsterberg] osoitti, että empiirinen tutkimus voi valaista tietämystämme elokuvasta...Elokuvateorialla oli onni saada perustajakseen yksi aikansa nerokkaimmista ja koulutetuimmista ihmisistä. Erityisesti hyvää onnea oli siinä, että yksi niistä harvoista ihmisistä, joka oli kykenevä analysoimaan elokuvan ja katsojan mielen välistä suhdetta, päätti tehdä niin.⁸

Münsterberg ja elokuvakokemuksen tasot

Münsterberg kuvaa katsojateoriassaan kokonaisvaltaisen elokuvakokemuksen koostuvan neljästä, keskenään hierarkkisessa suhteessa olevasta psykologisesta tekijästä: liikkeen ja syvyyden havaitsemisesta, huomiokyvyn (Attention) toiminnasta, muistista sekä tunteista. Psykologian kannalta jo perustava elokuvakokemus on mielenkiintoisen paradoksa-

6. Yleisesityksenä ‘kognitiivisen käänteen’ luonteesta ja implikaatioista ks. Matti Lukkarila “Suuret teoriat, elokuvakulttuuri ja neoformalismin haaste”. *Lähikuva* 1/1993.

7. Ks. David Bordwell, “Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory” (vars. s. 18-21) ja Noël Carroll, “Prospects for Film Theory: A Personal Assessment”. Teoksessa Bordwell & Carroll (eds.), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press 1996.

8. Joseph Anderson, *The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*, Chapter 1: Introduction [online]. Saatavilla <http://www.muodossa.com/http://www.mailbase.ac.uk/lists/film-philosophy/files/paper.anderson.html>. Ks. lisäksi Anderson & Anderson, “The Case for an Ecological Film Theory”. Teoksessa Bordwell & Carroll (eds.) 1996, 348.

9. Münsterberg 1970, 30.

10. Münsterberg 1970, 30.

11. Ibid., 38-9.

12. Ibid., 41, 46.

13. Ibid., 44-5.

14. Ibid., 48.

15. Münsterberg 1915, 30.

linen ilmiö, todellisuudessa liikkumaton ja lattea kuva näyttäytyy subjektiivisessa kokemuksessamme liikkeessä ja kolmiulotteisena. Koska liike ja 'plastisuus' eivät kuulu varsinaisesti elokuvan materiaaliseen ilmenemis-
muotoon täytyy niiden hahmottamisen Münsterbergin mukaan syntyä katsojan psykologisten prosessien tuloksena: "luomme syvyyden ja jatkuvuuden mentaalisen mekanismin avulla".⁹

Liikkeen ja syvyyden havaitsemisen lisäksi ymmärrämme näkemiimme valoihin ja varjoihin liittyvän myös erilaisia merkityksiä. Münsterberg vertaa merkityksen muodostumista elokuvassa vieraan kielen oppimiseen, jossa vähitellen opimme lisäämään assosiaatioita ja reaktioita kuulemiimme ään-teisiin. Visuaalisten ärsykkeiden suhteen toimimme samalla tavalla. Keskeisin merkityksenmuodostamiseen liittyvä psykologinen toiminto on aistiärsykeitä valikoiva ja suodattava huomiokyky. Myös elokuvassa katsoja valitsee sen avulla jatkuvasta kuvallisten ärsykkeiden kaaoksesta merkitykselliset ja tar-koituksenmukaiset ainekset. Valinta tapahtuu joko katsojan omien intressien ohjaamana tai elokuvantekijöiden asettamien suuntaviivojen mukaisesti.

Huomion kohdistuminen johonkin objektiin käynnistää sarjan fyysisiä ja psykologisia prosesseja, jotka pyrkivät syventämään tietoaamme kohteesta ja sen merkityksestä. Esimerkiksi lukiessaamme kirjaa huomiomme kohdistuu korostetusti teokseen ja muiden ärsykkeiden merkitys (huoneet muut esineet, äänet jne.) mielessämme vähenee. Pyrimme myös fyysisesti keskittämään huomiomme kohteeseen, suuntamme katseemme, vaihdamme mahdollisesti asentoa ja jännitämme ruumiimme lihaksistoa. Kokonaisuudessaan "ajatuksemme, tunteemme ja impulssimme ryhmittyvät kohteena olevan objektin ympärille".¹⁰ Münsterberg ei rajoita huomion kohdistamista pelkästään elokuvan kerronnan kannalta olennaisiin elementteihin, vaan ulottaa sen myös kerronnallista toimintaa elävöittäviin aspekteihin, kuten ilmeisiin rakastavien kasvoilla.¹¹

Huomiokyvyn avulla katsoja orientoituu elokuvalliseen tilaan ja sen välittämään informaatioon, muisti sen sijaan ohjaa temporaalisen mielikuvan luomista elokuvasta. Lisäksi muisti on varsinainen lähde, josta assosiaation avulla ammennamme merkityksiä huomiokyvyn suodattamille näköhavainnoillemme. Visuaalinen aistimus on vihje, joka kirvoittaa assosiaation sääntelemiä, omaan kokemukseemme tai elokuvan aiempiin tapahtumiin perustuvia muistumia ja ajatuksia. Vastaavalla tavalla kumpuavat myös mahdolliset odotukset elokuvan tulevista tapahtumista sekä tunteiden ohjaamat kuvitelmat (imagination).¹²

Temporaaliseen hahmottamiseen kuuluu myös samanaikaisuuden kokemus, jolloin huomio jakautuu samanaikaisesti useaan eri kohteeseen. Elokuvassa ajallisen samanaikaisuuden tuntu saadaan aikaan paralleelileikkauksen avulla. Otokset pikakirjoittajansa kanssa juhlivasta johtajasta, häntä vihaisena kotiin odottavasta vaimosta ja tytön huolestuneesta äidistä kuvastavat paitsi samanaikaisuutta ja erityyppisiä kerronnallisia tilanteita, myös vastakkaisiksi koettuja tunnetiloja. Münsterbergin mukaan leikkauksen avulla manipuloitu elokuvallinen aika tuottaa parhaimmillaan monimerkityksisyyttä, joka vastaa todellisen kokemuksen rikkautta. Elokuva tuottaa katsojalle erityistä mielihyvää, sillä se antaa mahdollisuuden mentaalisten kykyjen täysipainoiseen käyttöön.¹³

Elokuva on kuitenkin Münsterbergille ennen kaikkea tunteiden aluetta: "tunteiden kuvaamisen täytyy olla elokuvan päätarkoitus... elokuvan henkilöt ovat meille ennen kaikkea emotionaalisten kokemusten kokijoita".¹⁴ Müns-

terberg pitää tunteita ylipäätään ihmisen mentaalisen rakenteen merkittävimpänä osana; ”ihmisen ydin on hänen tunteissaan ja emootioissaan”.¹⁵ Elokuvakokemuksen olennaisena osana on voimakas emotionaalinen samastuminen elokuvan henkilöihin ja heidän kokemuksiinsa. Näkemämme tunnetilat jopa aiheuttavat katsojassa vastaavia fyysisiä reaktioita, kauhu saa meidät käpertymään ja onni rentoutumaan. Näyttelijöiden ohella emotionaalista samastumista edesauttavat myös lavasteet, kameran liike ja leikkausrytmi.

Toisaalta katsoja reagoi elokuvaan myös oman tunne-elämänsä pohjalta, jolloin koetut emootiot voivat olla täysin vastakkaisia valkokankaalla esitetyille. Katsoja voi esimerkiksi nähdä iloisen marjastavan lapsen ja samastua osittain hänen onneensa, mutta samalla tuntee kauhua nähdessä lapsen etenevän kohti kallonkielekettä. Münsterberg pitää tärkeänä näiden ’lisätyjen’ emootioiden hyödyntämistä, kuitenkin pääosa katsojan kokemista tunteista on näyttelijöiden esittämien tunteiden imitaatiota.¹⁶

Münsterberg jakaa siten elokuvakokemuksen havaintoon, sen merkityksellistämiseen huomiokyvyn ja muistin avulla sekä emootioihin korostaen kaikilla tasoilla katsojan psykologisten mekanismien aktiiviteettia. Hänen mielestään elokuvakokemus on hierarkkinen prosessi, jossa tunteet ovat korkeimmalla sijalla: elokuvan keskeisin tehtävä on sen emotionaalinen vaikuttavuus. Merkittävää lisäksi on, että Münsterberg ei pidä elokuvakokemusta täysin mentaalisenä tapahtumana, vaan psykologian näkökulmasta myös katsojan fyysisillä reaktioilla näyttää olevan keskeinen osuus emootioiden ja merkitysten muodostumisessa.

Katsojan psykologiset prosessit mahdollistavat katsojan aktiivisen roolin elokuvan merkityksellistäjänä, mutta toisaalta samat prosessit antavat myös elokuvantekijöille mahdollisuuden kontrolloida ja ohjata katsomiskokemusta. Muun muassa huomion kohdentumista voidaan ohjata erilaisten visuaalisten vihjeiden (esim. lähikuva) avulla, katsojan ajatuksen juoksu voidaan suorastaan pakottaa haluttuun suuntaan hyödyntämällä hänen suggestiivisia taipumuksiaan.¹⁷ Münsterberg pitää psykologisten prosessien ohjailua hyväksyttävänä, jopa suositeltavana. Esimerkiksi huomiokyvyn yhteydessä hän mainitsee kuinka katsojan on vain ”hyväksyttävä ohjaajan ja käsikirjoittajan hänelle suunnittelemat huomiokykyä ohjaavat vihjeet” ja siirrettävä huomiokykyään niiden mukaisesti. Münsterberg painottaa myös katsojan emotionaalisen samastumisen merkitystä, jolloin elokuvantekijät ja henkilöhahmot ohjaavat ja kontrolloivat myös katsojan tunteita.¹⁸

Münsterbergin analysoiman katsomiskokemuksen keskeiset elementit – kokemuksen hierarkkisuus, assosiativisten prosessien, emootioiden ja fyysisten reaktioiden merkitys sekä pyrkimys mentaalisten prosessien ohjaamiseen – ovat läsnä myös Sergei Eisensteinin näkemyksessä katsojasta, vaikkakin eri syistä ja eri tavoin painotettuna.¹⁹

Eisenstein ja emootioiden järkeistämä katsoja

Eisensteinin elokuvateorian ja varsinkin hänen katsojaa koskevien käsitystensä on tulkittu jakautuvan karkeasti kahteen erilliseen kauteen.²⁰ 1920-luvulla Eisensteinin katsojateoria perustui mm. Ivan Pavlovin (1849-1936) reaktiopsykologian vaikutuksesta varsin mekanistiselle näkemykselle elokuvan ilmaisukeinojen ja katsojan psykologisten prosessien välisestä

16. Münsterberg 1970, 51, 53-6.

17. Ibid., 38-9, 46-7.

18. Ibid., 53, lainaus 33.

19. Kokeellisen psykologian ohella Münsterbergin käsitykseen katsomiskokemuksesta vaikutti hänen uuskantilainen filosofiansa. Eisenstein puolestaan tarkasteli katsojuutta kommunistisen ideologian näkökulmasta. Münsterbergin uuskantilaisuuden suhdetta hänen elokuvateoriaansa olen käsitelty lähemmin pro gradussani *Hugo Münsterberg - psykologi elokuvateoreetikkona*, Oulun yliopisto 1997.

20. Katso David Bordwell, ”Eisenstein’s Epistemological Shift”. *Screen*, vol. 15:4 (1974/5) sekä David Bordwell, *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge, Mass.: Harvard UP 1993, 111-138, 163-198.

21. Sergei Eisenstein, "Perspectives" (1929). Teoksessa Eisenstein. *Selected Writings 1922-34*, toim. ja käännt. Richard Taylor, London: BFI Publishing 1988, 155. Bordwell 1974/5, 33, 45.

22. Eisenstein, "Beyond the Shot". (1929). Teoksessa Eisenstein 1988, 145; Eisenstein, "The Dramaturgy of Film Form" (1929). *Ibid.*, 166.

23. Ks. lähemmin Bordwell 1993, 169, 177-9, 195-6.

24. Eisenstein, "The Problem of the Materialist Approach to Form" (1925). Teoksessa Eisenstein 1988, 62. Kursivointi Eisensteinin.

25. Eisenstein, "The Montage of Attractions" (1923). *Ibid.*, 34. Kursivointi Eisensteinin.

suhteesta. Varhaista näkemystä voidaan pitää 'konstruktivistisena' viitaten yhtäältä elokuvan tekemiseen huolellisena yksityiskohtien koostamisena ja toisaalta näkemykseen elokuvakokemuksen muokattavuudesta. Eisensteinin mukaan katsojaan vaikuttaminen on mahdollista kokemuksen kaikilla tasoilla, myös "kognitio on konstruktio".²¹

30-lukua lähestyttäessä Eisensteinin näkökulma kuitenkin muuttui hienosyisemmäksi Freudin psykoanalyysin, James Joycen Odyssuksen, Lev Vygotskin kielitieteellisten tutkimusten ja Jean Piaget'n syvyyspsykologisten näkemysten myötä. Eisenstein kuvasi montaasia muun muassa polttomoottorina, jossa toisiaan seuraavat räjähdys/emotionaaliset impulssit kuljettavat autoa/elokuvaa eteenpäin. Vuonna 1929 polttomoottorin rinnalle nousi vertaus elävään organismiin, esimerkiksi otos ymmärretään montaasin soluna tai molekyylinä.²² Eisenstein myöhempää teoretisointia voidaankin laajassa mielessä nimittää 'organistiseksi', jolloin keskeisellä sijalla ovat elokuvan polyfonisuus, harmonia ja pyrkimys synteisiin usealla taholla: katsojan ajattelun ja elokuvan sekä elokuvan ja muiden taidemuotojen välillä.²³

Eisenstein ei kirjoittanut eritellysti katsojan psykologisista prosesseista Münsterbergin tavoin, mutta elokuvakokemus jakautui myös hänellä karkeasti kolmeen osaan, perustaviin havaintoihin sekä niiden emotionaalisiin ja kognitiivisiin vaikutuksiin katsojassa. Münsterbergistä poiketen hän ei kuitenkaan kiinnittänyt juurikaan huomiota havaintoprosessiin psykologisena ongelmana. Se, miten havaitsemme, on selkeästi sekundaarinen kysymys verrattuna siihen, mitä valkokankaalla esitetään ja kuinka se vaikuttaa katsojaan. Keskeisimmällä sijalla ovat katsojan varsinaista havaintoa ohjaavat tekijät (mm. otosten välinen ja -sisäinen montaasi, ekspressiivinen näyttelijätyö, toistuvat kuvamotiivit) sekä niiden emotionaaliset ja kognitiiviset vaikutukset katsojassa. Eisensteinin näkemystä elokuvan ja katsojan yksipuolisesta vaikutussuhteesta kuvastaa hänen raju määritelmänsä vuodelta 1925: "Käsityksemme mukaan *taide*...on käsitettävä ennen kaikkea *traktorina, joka kyntää yleisön psyykettä määrättyssä luokkakontekstissa*".²⁴ Eisensteinin vaatimuksen taustalla on selkeä oletus katsojan psykologisista prosesseista ja siten myös elokuvakokemuksen luonteesta. Keskeiset mentaaliset prosessit ovat Eisensteinin konstruktivistisen näkemyksen mukaan refleksien kaltaisia fysiologisia toimintoja, joista perustavin merkitys elokuvan kannalta on katsojan emootioilla.

Emootiot olivat herättäneet Eisensteinin mielenkiinnon jo hänen toimiessaan 1920-luvun alussa proletkult-teatterissa ja kirjallisuuslehti Lefin ympärille kerääntyneiden intellektuellien parissa. Eisensteinin varhainen artikkeli 'Attraktioiden montaasi' (1923) käsitteli attraktioiksi nimettyjen emotionaalisten shokkien merkitystä teatteriyleisölle. Tuolloin hän määritteli attraktion olevan

mikä tahansa aggressiivinen hetki teatterissa, joka alistaa katsojan emotionaalille tai psykologiselle vaikutukselle...Nämä [emotionaaliset] shokit antavat [katsojalle] ainoan mahdollisuuden havaita esitettyyn sisältyvä ideologinen aspekti, lopullinen ideologinen päätelmä.²⁵

Vuotta myöhemmin hän laajensi attraktion periaatteen koskemaan myös elokuva-ilmaisua ja ulotti sen koskemaan tunteiden ohella myös katsojan huomiokyvyn ohjaamista:

Attraktio on mielestämme mikä tahansa esitettävissä oleva tosiasia (toiminta, objekti, ilmiö, tietoinen yhdistelmä jne.), jolla todistetusti tiedetään olevan selkeä vaikutus yleisö-

huomiokykyyn ja tunteisiin...ja lisäksi sen on pystyttävä suuntaamaan katsojan emotiot tuotannon kulloinkin sanelemaan suuntaan.²⁶

Attraktioilla voidaan Eisensteinin käyttämässä merkityksessä erottaa kahdenlaisia funktioita. Toisaalta ne kiinnittävät katsojan huomion valkokankaan tapahtumiin, vangitsevat hänen aistinsa saaden aikaan jopa fyysisiä reaktioita. Lisäksi attraktiot käynnistävät katsojassa assosiaatioiden ketjun, joka tuottaa yksittäisiä ja montaasin avulla myös kumuloituvia tunnevaikutelmia. Vaikuttavimpana esimerkkinä Eisenstein käyttää *Lakko*-elokuvan (Stachka, Neuvostoliitto 1924) teurastuskohtausta, jossa härkien teurastuksen

26. Eisenstein, "The Montage of Film Attractions" (1924). Ibid., 40-1.

27. Ibid., 43-4.



Eisenstein:
Panssarilaiva
Potemkin (1925)
– Odessan portaat.

28. Marie Seaton, *Eisenstein. A Biography*. London: The Bodley Head 1952, 78. Lainaus Eisensteinin *The Nation*-lehdelle antamasta haastattelusta 1927.

29. Eisenstein viittaa itse Pavloviin keskeisenä innoittajanaan em. haastattelussa, *Ibid.*, 78. Pavlovin lisäksi toisella aikakauden keskeisellä neuvostofysiologilla, Vladimir Bekhterevillä oli keskeinen merkitys Eisensteinin ajattelulle. Bordwell 1993, 116. Ks. myös Bordwell 1974/5, 33.

30. Eisenstein, "The Montage of Film Attractions" (1924), teoksessa Eisenstein 1988, 48, 50-56.

31. Bordwell 1993, 123-5.

32. Eisenstein, "The Principles of the New Russian Cinema" (1930). Teoksessa Eisenstein 1988, 199.

33. Eisenstein, "The Fourth Dimension in Cinema" (1929). *Ibid.*, 193. Eisenstein havainnollistaa metrisen montaasin vaikutuksia *Vanhaa ja uutta* -elokuvan (Staroje i novoje, Neuvostoliitto 1929) niittokohtauksella, jonka aikana osa katsojista huojuu edestakaisin niiton ja leikkauksen tahdissa. *Ibid.*, 192.

raakuus rinnastetaan montaasin avulla työläisten ampumiseen. Päämääränä on "maksimaalisen kauhun" herättäminen katsojassa.²⁷ Vastaava emotionaalinen kliimaksi on erotettavissa myös *Panssarilaiva Potemkinin* (Bronenosets Potemkin, Neuvostoliitto 1925) Odessan portaat -kohtauksesta, jossa sotilaiden jalkojen, portaiden, veren ja ihmisten muodostamia elementtejä yhdistämällä välittyy katsojalle hyvin voimakas, jopa fyysinen tunnevaikutelma: "kun sotilaan saappaat astuvat eteenpäin hän [katsoja] kavahtaa fyysisesti. Hän pyrkii pakenemaan luodinkantaman ulkopuolelle"²⁸.

Eisensteinin attraktioteorian hyvin mekanistinen käsitys elokuvakokemuksesta ja katsojan psykologisista toiminnoista pohjautuu suurelta osin Ivan Pavlovin refleksioiden toimintaa käsitteleviin tutkimuksiin, joiden mukaan käyttäytyminen on redusoitavissa synnynnäisiksi tai hankituiksi refleksitoiminnoiksi.²⁹ Vastaavasti Eisensteinin 'konstruktivistisen kauden' näkemyksen mukaan kaikki elokuvakokemuksen osatekijät ovat palautettavissa fysiologisiin reaktioihin ja myös kontrolloitavissa tältä tasolta. Näin ollen myös emootiot ja assosiaatiot ovat Eisensteinille perustaltaan fysiologisia refleksejä, joita voidaan helposti vahvistaa tai muuntaa sopivanlaisten ärsykkeiden avulla. Keskeistä Eisensteinin ajattelussa on juuri fysiologinen momentti, oletamus emootioiden ja assosiaatioiden perustumisesta ruumiillisiin reaktioihin. Visuaaliset ärsykkeet herättävät fyysisiä reaktioita – kuten *Lakon* ja *Panssarilaiva Potemkinin* esimerkeissä –, jotka puolestaan tuottavat emotionaalisia tuntemuksia. Katsojien emootioiden konstruoinnissa Eisenstein pitää tärkeänä myös näyttelijätyön merkitystä, sillä "katsoja saavuttaa emotionaalisen aistimuksen [emotional perception] näyttelijän liikkeiden motorisen reproduktion kautta"³⁰. Katsojan kokemien tunteiden keskeisenä lähteenä on siten Münsterbergin tapaan elokuvassa nähtyjen tunnetilojen imitointi.

1920-luvun loppupuolella Eisenstein tarkensi näkemystään katsomiskokemuksesta ja keskitti huomionsa käsitteiden muodostukseen ja 'intellektuaalisiin' prosesseihin yleensä. Havaintokokemus ja sen aiheuttamat tunnevaikutelmat näyttäytyivät välineinä, joilla pyrittiin vaikuttamaan myös katsojan ajatteluun. Eisensteinin mukaan intellektuaaliset johtopäätökset saavutettiin tehokkaimmin vetoamalla katsojaan emotionaalisesti, herättämällä kuvallisten ärsykkeiden avulla haluttuja tunnevaikutuksia, jotka puolestaan ohjaavat älylliseen oivaltamiseen. Katsomiskokemuksen kognitiivinen osuus korostui Eisenstein suunnitelmassa 'juonettomasta elokuvasta', joka etenisi ainoastaan emotionaalisten ja kognitiivisten assosiaatioiden varassa.³¹ 1930-luvun alussa hän piti intellektuaalisen elokuvan päämäärää toteutuneena:

olemme onnistuneet saavuttamaan taiteemme suurimman tehtävän: kuvaamaan abstrakteja ideoita kuvien avulla, tekemään ne jossain määrin konkreettisiksi. Emme ole tehneet sitä muuntamalla ideoita jonkinlaiseksi anekdootiksi tai tarinaksi... On kysymys sellaisen kuvasarjan tuottamisesta, joka herättää affektiivisen liikkeen, joka puolestaan laukaisee ajatusten sarjan. Kuvasta tunteeseen, tunteesta teesiin.³²

Katsojan kognitiiviset toiminnot eivät Eisensteinin mukaan juurikaan eronneet emootioista, myös ne olivat perustaltaan refleksiomaisia, fysiologisia prosesseja, joita voitiin säädellä sopivien ärsykkeiden avulla. Kirjoittaessaan eri montaasityyppien vaikutuksista katsojissa Eisenstein pitää karkeimman, "steppavan [metrisen] montaasin" aiheuttamaa motorista imitaatiota identtisenä fysiologisena reaktionä intellektuaalisen montaasin älyllisten vaikutusten kanssa:

22 Lähikuva • 2-3/1997 periaatteessa ihmisen intellektuaalisten prosessien ja alkeellisen metrisen montaasin

aikaansaaman edestakaisen huojunnan välillä ei ole mitään eroa, sillä intellektuaaliset prosessit ovat samaa liikettä, ainoastaan korkeammissa hermokeskuksissa.³³

Eisensteinin varhainen näkemys psykologisista toiminnoista oli siten hyvin reduktionistinen, katsojan emotionaaliset ja kognitiiviset prosessit ovat palautettavissa fysiologisiksi reaktioiksi. Visuaaliset stimulantit tuottavat automaattisesti, refleksinomaisesti, haluttuja emotionaalisia ja kognitiivisia vaikutuksia. Keskeinen rooli niiden synnyssä ja tehostamisessa on katsojan fyysisillä reaktioilla. Muun muassa näyttelijän ilmeet ja eleet aiheuttavat katsojassa vastaavia motorisia liikkeitä, jotka puolestaan käynnistävät ja vakiinnuttavat haluttuja psykologisia prosesseja.

1930-luvun alussa Eisenstein revisioi osittain fysiologista reduktionismiaan ja kiinnitti huomionsa katsojan mentaaliseen prosessointiin. Refleksireaktioiden sijaan keskeiseen asemaan nousi katsojan mieli, joka näyttäytyi kokemusten kartuttamien mentaalisten representaatioiden – ajatusten, tunteiden ja kuvien – varantona. Esimerkiksi ‘kello viiden’ käsite on ymmärrettävissä kokemuksen kautta vakiintuneiden assosiaatioiden ryppäänä. Tällöin kellon viisarit eivät ainoastaan kerro aikaa, vaan merkitsevät myös kauppojen sulkemista, vapaa-ajan alkamista, liikenteen tihentymistä jne. Psykologiset toiminnot Eisenstein puolestaan käsitti esimerkiksi Joycen *Odysseuksen* innoittamana ‘sisäisen monologin’ kaltaisiksi polveileviksi mekanismeiksi. Edelleen Eisenstein kuitenkin piti tunteita ja kognitiivisia prosesseja keskeisimmällä sijalla elokuvakokemuksessa.³⁴

Münsterbergin tavoin Eisenstein siis hierarkisoi katsojan mentaaliset toiminnot, mutta hän näki emootiot ainoastaan välineinä elokuvan varsinaisen päämäärän, katsojan rationaalisten prosessien käynnistämisen ja ideologisen vaikutuksen saavuttamiseksi. Münsterbergin mukaan ideaalinen elokuvakokemus ei edennyt tunteesta teesiin, vaan päin vastoin merkitystä luovista prosesseista emotionaaliseen kokemukseen. Münsterbergin ja Eisensteinin näkemykset elokuvakokemuksen rationaalisesta osasta olivat kuitenkin suurelta osin samankaltaiset, molemmat korostivat assosiativisten prosessien merkitystä. Edelleen molemmat tukeutuivat psykologisiin näkemyksiin, jotka korostivat fysiologisten prosessien merkitystä sekä emootioille että kognitiolle.

Kokeellinen psykologia ja klassinen elokuvateoria

Vaikka Münsterbergin ja Eisensteinin katsoja-analyysien välillä onkin selviä painotuseroja, molempien näkemykset katsojakokemukseen kuuluvista psykologisista prosesseista liittyvät selkeästi samaan psykologiseen tutkimustraditioon, 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun kokeelliseen psykologiaan.

Elokuva oli jo varhain herättänyt kokeellisten psykologien mielenkiinnon lähinnä katsojan illusorisen havaintokokemuksen – näemme liikkumattomat kuvat liikkeessä – vuoksi. Muun muassa hahmopsykologian varhaisimmassa tutkimuksessa, Max Wertheimerin (1880-1943) ‘*Experimentelle Studien über das sehen von Bewegung*’ -artikkelissa (1912) kuvattiin elokuva malliesimerkkinä illusorisen liikkeen havainnosta. Näennäisen liikkeen ilmiötä oli aiemmin selitetty ns. jälkikuvien avulla. Tällöin oletettiin aikaisempien näköaistimusten sisältyvän osittaisina jälkikuvina uusiin havaintoihin, jolloin liikkeen vaikutelma syntyy ‘vanhojen’ ja ‘uusien’ havaintoaistimusten synteesinä. Jälkikuvien ja yksittäisten aistimusten sijaan Wertheimer esitti ih-

34. Bordwell 1993, 173, 177.

35. Max Wertheimer, “*Experimentelle Studien über das sehen von Bewegung*”. *Zeitschrift für Physiologie und Psychologie der Sinnenorgane*, 61, 1912, erit. s. 163-186, 221-226.

36. Münsterberg 1970, 28-30. Tämä ei kuitenkaan mielestäni riitä luokittelemaan Münsterbergia hahmopsykologian edustajaksi, ks. lähemmin Nyssönen 1997. Kokeellisen psykologian muista varhaisista selitysmalleista illusorisen liikkeen ongelmaan sekä psykologisesta lähestymistavasta elokuvaan ks. myös H. Lehmann, *Die Kinematographie, ihre Grundlagen und ihre Anwendungen*. Leipzig: Teubner 1911, erit. s. 1-43.

37. Yleisesityksenä ks. esim. Kurt Danziger, "History of Introspection reconsidered". *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, 16, 1980.

38. Hugo Münsterberg, *Die Willenshandlung*, Freiburg i. B.: J.C.B. Mohr 1888, 55.

39. *Ibid.*, 62

misen muodostavan havaintokokonaisuuksia, joihin tietyissä olosuhteissa – toisiaan tarpeeksi nopeasti seuraavat havaintoärsykkeet – kuuluu myös illusorinen havainto liikkeestä.³⁵ Münsterberg sovelsi Wertheimerin tutkimuksia tuoreeltaan selittäessään katsojan havaitsemaa illusorista liikettä elokuvassa.³⁶

Wertheimer esitti selityksensä tueksi sarjan suorittamiaan empiirisiä kokeita ja varhainen hahmopsykologia sijoittuikin vielä selkeästi osaksi 1800-luvun loppupuoliskolla syntyneen kokeellisen psykologian tutkimustraditiota. Sen metodologisena ohjenuorana oli nimenomainen pyrkimys tutkia mentaalisia ilmiöitä soveltamalla niihin luonnontieteen empiirisiä menetelmiä – mm. reaktioaikamittauksia, havaintokokeita – ja selittää ne fysikaalis-kemiallisina prosesseina. Kokeellisen metodin soveltamista rajoittivat kuitenkin filosofiset oletukset mentaalisten prosessien välisestä hierarkiasta, esimerkiksi tahdon toiminnan selittämiseen fysikaalisten lainalaisuuksien avulla suhtauduttiin epäillen. Tieteenalan keskeinen auktoriteetti Wilhelm Wundt (1832-1920) ajoi voimakkaasti näkemystä empiirisen tutkimuksen soveltuvuudesta ainoastaan yksinkertaisimpiin psykologisiin toimintoihin, lähinnä näkö- ja tuntoaistimusten analysointiin. Mittavien tieteellisten debattien saattamana tutkimusalue kuitenkin laajeni varsin pian myös niin sanottujen korkeampien mentaalisten toimintojen, muistin, tahdon, ajattelun ja tunteiden alueelle.³⁷ Muun muassa positivistista suuntausta edustaneen Münsterbergin mukaan kaikki mentaaliset toiminnot voitiin alistaa kokeellisen psykologian tutkimuskohteiksi ja ne olivat ainakin periaatteessa selitettävissä empiirisen tieteen metodein:

Jokainen [mentaalisen koneiston herättävä] liike on materiaallinen tapahtuma, olkoon se refleksi, vietti tai tahdontoiminto, ja se on selitettävissä luonnontieteen fysikaalis-kemiallisten periaatteiden mukaisesti välttämättömänä tapahtumana.³⁸

Käsitys mentaalisten toimintojen välisestä hierarkiasta ja uskomus esimerkiksi tahdon tai tunteiden ainakin osittaiseen vapauteen fyysisistä toiminnoista säilyi kuitenkin pitkään filosofisena taustaolettamuksena myös positivististen tutkijoiden parissa. Myös Münsterbergin elokuvateoriassa esille tuleva tunteiden priorisointi lienee selitettävissä hänen uuskantilaisen filosofiansa ilmentymänä. Eisenstein puolestaan asetti kognitiiviset prosessit emootioiden edelle poliittisista syistä, elokuvan tehtävänä oli marxilais-leninistisen agitaation levittäminen ja proletariaatin vallankumouksen idean vaaliminen.

Eisensteinin ja Münsterbergin näkemykset katsojan mentaalisten prosessien luonteesta ovat perustaltaan samankaltaiset. Molemmat edustavat varsin pitkälle menevää materialistista reduktiota, jonka mukaan myös emotionaaliset ja kognitiiviset toiminnot ovat käsitettävissä kokonaisuudessaan fysikaalis-kemiallisina prosesseina, Münsterbergin mukaan jopa vapaalta tuntuva "tahto on vain [fysiologisten] aistimusten yhdistelmä".³⁹ Eisensteinin 'kostruktivistinen' näkemys on kuitenkin huomattavasti Münsterbergiä yksioikoisempi. 1920-luvun neuvostopsykologian, lähinnä Pavlovin ja Vladimir Bekhterevin (1857-1927) tutkimuksien, vaikutuksesta Eisenstein olettaa visuaalisen ärsykkeiden synnyttävän refleksinomaisesti emotionaalisia ja kognitiivisia vaikutuksia katsojassa. Myös assosiativiset prosessit ovat hänen mukaansa refleksien kaltaisia automaattisia toimintoja.

Münsterberg korostaa psykologisissa tutkimuksissaan myös assosiaation merkitystä, mutta pitää samalla harjaantuneisuutta ja kognitiivisen koneistomme yleistä valmiustilaa merkittävänä lopullisen kognitiivisen ja emotionaalisen vaikutelman syntymiselle. Samalla ärsykeellä on periaatteessa lukemattomia mahdollisuuksia edetä hermostollisia reittejä pitkin ja aiheuttaa vastaavasti myös erilaisia aistimuksia ja mielteitä.⁴⁰ Lisäksi assosiaatioprosessit eivät ole Münsterbergille ja saksalaiselle kokeellisen psykologian traditiolle ainoastaan puhtaita ärsyke-reaktio -mallin mukaisia refleksitoimintoja. Assosiaatio ja muut mentaaliset toiminnot operoivat refleksien sijaan aistimusten, tunteiden ja mielteiden muodostamalla mentaalilla representaatioilla (Bewußtseinsinhalte). Tällöin emotionaalisten ja kognitiivisten prosessien käyttövoimana ovat biologisesti ja kulttuurisesti sisäistetyt merkitykset ja toimintamallit, joiden toiminta on moninaisten fysiologisten ja psykologisten lakien sääntelemiä. Eisensteinin refleksikäsitteen muuntuminen mentaalista prosessointia painottavaksi saattaa kuitenkin myös hänet lähemmäs Münsterbergin psykologista ajattelua.

Münsterberg ja Eisensteinin pitivät katsojan fyysisen reagoinnin merkitystä keskeisenä elokuvakokemuksen muodostumiselle. Visuaaliset aistimukset herättävät fyysisiä tunteita, motorisia reaktioita, jotka puolestaan antavat vaikutelmansa varsinaiseen mentaaliseen kokemukseen. Molemmat pitivät katsojan fyysisestä kokemuksesta välttämättömänä sekä kognitiivisten että emotionaalisten vaikutusten syntymiselle. Fyysisten reaktioiden merkitys mentaalisten toimintojen muotoutumiselle oli ollut kokeellisten psykologioiden tiedossa jo pitkään ja Münsterberg itse oli keskeisessä asemassa motoristen reaktioiden teorian ulottamisessa myös korkeampiin mentaalisiin toimintoihin.⁴¹ Tunteiden osalta Eisensteinin ja Münsterbergin näkemykset ovat hyvin likeiset niin sanotun James-Langen tunneteorian kanssa, jonka mukaan fysiologiset prosessit edeltävät tai ainakin ovat välttämättömiä emotioniollemme. William Jamesin (1842-1910) kuuluisa kiteytys esittää teorian karrikoituna seuraavasti:

Maalaisjärki ajattelee, että menetämme omaisuutemme, olemme pahoillamme ja itkemme, kohtaamme karhun, olemme peloissamme ja pakenemme...hypoteesimme mukaan... mentaaliset tilat eivät seuraa toisiaan välittömästi, vaan niiden välissä on oltava ruumiillisia ilmenemismuotoja...järkevempi näkemys on, että tunnemme surua koska itkemme, olemme peloissamme koska vapisemme.⁴²

Jamesin jyrkkää muotoilua on tulkittu yleensä varsin kirjaimellisesti – tunteet ovat vain fysiologisia muutoksia. Lähinnä sillä kuitenkin havainnollistetaan näkemystä, jonka mukaan ruumiilliset reaktiot ovat ainakin jossain määrin välttämättömiä tunteiden kokemiselle. Münsterbergille katsojan fyysinen reagointi elokuvassa on ennen kaikkea seurausta samastumisesta näyttelijöihin, jolloin katsoja kokee myös esitettyihin tunteisiin liittyvät fyysiset ilmenemismuodot. Esimerkiksi havaittu kipu saa myös katsojan lihaksiston jännittymään ja samalla kokemaan tunteen todellisena. Eisenstein puolestaan painottaa näyttelijän eleiden “luonnollisuutta”: yksinkertaistetut liikkeet herättävät hänen mukaansa parhaiten katsojan motorisen imitaation.⁴³

Kokeellisesta ja kognitiopsykologiasta elokuvatutkimuksessa

40. Hugo Münsterberg, *Grundzüge der Psychologie*, Leipzig: J.A. Barth 1900, 545-549.

41. Fyysisten reaktioiden merkitystä psykologisille toimintoille korostavien motoristen teorioiden historiasta ks. Eckart Scheerer, “Motor Theories of Cognitive Structure. A Historical Review”. Teoksessa Prinz ja Sanders (eds.), *Cognition and Motor Processes*. Berlin-Heidelberg: Springer-Verlag 1984, 77-95.

42. William James, *The Principles of Psychology*. London: Britannia Encycopaedia Inc 1952, 743.

43. Münsterberg 1970, 53; Eisenstein, “The Montage of Film Attractions” (1924). Teoksessa Eisenstein 1988, 48-50.

44. David Bordwell, "A Case for Cognitivism" [online]. *IRIS*, 5:9 1989. Saatavilla [www-mailbase.ac.uk/lists/film-philosophy/files/paper.bordwell.html](http://www.mailbase.ac.uk/lists/film-philosophy/files/paper.bordwell.html).

45. Carroll 1996, 62-3. Esimerkkinä kognitiotieteen sovellutamisesta antropologiaan ja kielitieteeseen ks. George Lakoff, *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*, University of Chicago Press 1990 (1987).

46. Münsterberg 1970, 17.

47. Michael W. Eysenck, *Handbook of Cognitive Psychology*. London-Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates 1988: 45-7. Representaatiot ovat varsin kiistelty alue kognitiotieteen piirissä, kysymys on mm. siitä, tarvitaanko havaintoon korkeampia kognitiivisia prosesseja (Marr: mentaaliset representaatiot) vai ei (J.J Gibson: suora, ei-symbolinen havaitseminen). Debatin implikaatioista elokuvatuotkimukseen ks. Hochberg & Brooks, "Movies in Mind's Eye" (mentaalisten rakenteiden oletus) ja Anderson & Anderson, "The Case for an Ecological Metatheory" (gibsonilainen näkemys). Molemmat teoksessa Bordwell & Carroll (eds.) 1996.

Lopuksi on syytä hahmottaa lyhyesti kokeelliseen psykologiaan perustuvien elokuvateoreetikkojen suhdetta nykyisiin kognitiopsykologisiin näkemyksiin elokuvakokemuksesta.

Modernit elokuvatutkijat ovat varsin yksimielisesti nimenneet kognitiopsykologiaksi kaiken psykologian, joka jollakin tavalla koskettaa rationaalisiin pitämiimme psykologisia prosesseja. Esimerkiksi Bordwell määrittelee kognitiivisen tutkimuksen seuraavasti:

Yleisesti ottaen kognitiivinen teoria pyrkii ymmärtämään tunnistamisen, ymmärtämisen, päätöksenteon, tulkinnan, arvostelmien, muistin ja kuvittelun kaltaisia mentaalaisia toimintoja. Tämän viitekehyksen sisällä olevat tutkijat esittävät teorioita siitä kuinka kyseiset prosessit toimivat. Edelleen he analysoivat ja testaavat teorioita tieteellisen ja filosofisen tutkimuksen kaanoneiden mukaisesti.⁴⁴

On kuitenkin huomattava, että kognitiopsykologia itsessään sisältää hyvin erilaisia teoreettisia ja empiirisiä lähestymistapoja ja ennen kaikkea käsityksiä mentaalisten prosessien luonteesta. Kognitivistinen elokuvatutkimus nojaa paitsi varsinaiseen kognitiopsykologiaan myös sen sovellutuksiin mm. antropologian, kielitieteen ja keinoälytutkimuksen parissa. Metodologista pluralismia onkin pidetty kognitiivisen elokuvateorian vahvuutena.⁴⁵

Metodologisesta kirjosta huolimatta kognitiopsykologia on kuitenkin elokuvatutkimuksen piirissä ymmärretty pitkään varsin kapea-alaisesti ainoastaan perinteisesti rationaalisiin pidettyjen toimintojen tutkimuksena. Münsterberg ja Eisenstein pitivät elokuvakokemuksen olennaisina osina perustavien havaintojen ja kognitiivisten prosessien lisäksi myös emotionaalisia vaikutuksia. Kognitivistit puolestaan ovat pitkään painottaneet lähinnä katsojan kognitiivisia prosesseja, mistä johtuen sovellutukset elokuvatutkimuksen piirissä ovat keskittyneet lähinnä narratologiseen analyysiin. Rajaus tulee esille jo Bordwellin määritelmässä, jossa emotioita ei lueta kognitiivisen tutkimuksen alaan kuuluviksi.

Rationaalisen katsojan ja empiirisen tutkimuksen painottaminen on ilmeinen vastareaktio psykosemioottiselle tutkimusperinteelle, joka karttoi empiriaa ja korosti irrationalisten ja tiedostamattomien prosessien tärkeyttä. Kognitivistien näkökulmasta keskeiset havaintoon ja merkityksen muodostamiseen liittyvät prosessit nähdään funktionaalina toimintoina, jotka ovat joko kulttuurisesti tai biologisesti determinoituneita ja struktuureiltaan suhteellisen vakiintuneita. Elokuvakokemuksen kognitiivinen osuus on siten ainakin osittain kuvattavissa ja selitettävissä. Juuri tässä suhteessa modernilla projektilla on nähty yhteneväisyyksiä Münsterbergin vuosisadan alkupuolella esittämään haasteeseen, joka asetti elokuvatutkimuksen perustavaksi tehtäväksi selvittää "Mitä psykologisia tekijöitä on osallisena kun seuraamme valkokankaan tapahtumia?"⁴⁶. Münsterberg luki kyseisiin 'psykologisiin tekijöihin' myös ns. korkeammat mentaaliset toiminnot ja oletti ne perustaltaan rationaalisiksi, fysikaalis-kemiallisten lainalaisuuksien ohjaamiksi ja siten tieteellisten tutkimusmenetelmien ulottuvilla oleviksi.

Myös Münsterbergin ja 'organistisen' Eisensteinin edellyttämät mentaaliset representaatiot tai mentaaliset rakenteet ovat edelleen keskeisiä havaintopsykologiassa ja tiedonprosessointia kuvaavissa malleissa. Esimerkiksi David Marrin niin sanottu komputationaalinen näkemys havainnosta korostaa eriasteisten representaatioiden merkitystä kohteen tunnistamisessa.⁴⁷ Mentaalisten representaatioiden olettamus on myös keskeisessä asemassa kogni-

tiopsykologiaa hyödyntävässä elokuvatuokimuksessa:

kognitiivinen lähestymistapa, huolimatta taipumuksistaan naturalistiseen selittämiseen, pyrkii nykyisen elokuvateorian tavoin konstruktivistisiin selityksiin sosiaalisen toiminnan kontekstissa operoivien mentaalisten representaatioiden avulla.⁴⁸

Münsterberg korosti kokeellisessa psykologiassaan myös biologisen valikoinnin ja periytymisen merkitystä mentaalisten prosessien toiminnalle:

koko maailma, mukaan lukien ihmiskunta, on yksittäiselle organismille loputon ärsykkeiden lähde. Ne aiheuttavat hänessä senso-motorisen mekanismin välityksellä välttämättömästi sellaisia liikkeitä, jotka ovat tarkoituksenmukaisia organismin tai sen jälkeläisten hyvinvoinnille. Juuri näistä liikkeistä koostuvat eläinten ja ihmisten refleksi-, vaisto- ja tahdonalaiset toiminnot.⁴⁹

Psykologiset toimintamallit ja mentaaliset representatiot muodostuvat siten suurelta osin biologisen määräytymisen tuloksena. Münsterberg tosin lievensi äärimmäistä biologista reduktionismia psykologisen teoriaansa kehittymisen myötä. Vastaavalla tavalla kognitiopsykologian piirissä esiintyvillä mentaalilla skeemoilla (schemata, mental sets, cultural models) tarkoitetaan biologisesti ja kulttuurisesti opittuja toiminta- ja reaktiomalleja, joita yksilö käyttää prosessoidessaan vastaanottamia ärsykeitä. Esimerkiksi tervehtimisen kaltaisten sosiaalisten käytänteiden tuntemus ja harjoittaminen perustuu kognitiopsykologisen käsityksen mukaan kulttuurisesti opituille skeemoille. Elokvateorian parissa mm. audiovisuaalisen kerronnan hahmottamista on tutkittu opittujen prototyyppisten ja skemaattisten mallien avulla.⁵⁰ Lisäksi myös Gibson perustelee 'suoran havainnon' teoriaansa biologisilla argumenteilla: havaintokoneistomme on evoluution myötä kehittynyt (tai oikeammin sen on ollut pakko kehittyä) havaitsemaan kohteensa nopeasti, ilman aikaa vievää mentaalista prosessointia.⁵¹ Kognitiivisen elokuvatuokimuksen perustaksi biologistista käsitystä kognitiivisista toiminnoistamme on tarjonnut mm. Carl Plantinga:

Koska suuri osa inhimillisestä toiminnasta on eloonjäämisen ja ympäristöön adaptoitumisen motivoimaa, ei ole yllättävää, että katsoja-aktiiviteetin elementit liittyvät ihmisen adaptiivisiin taitoihin. Ympäristön ja sen asujaimiston tutkimiseen, ymmärtämiseen ja interaktioon vaadittavien kognitiivisten taitojen harjoittaminen tuottaa meille tyydytystä.⁵²

Sekä Münsterbergin että Eisensteinin analyyseistä käy esille näkemys katsomiskokemuksesta hierarkkisen prosessina. Molempien lähtökohtana olivat (luonnollisesti) perustavat näköhavainnot elokuvasta, joista katsomiskokemus etenee emotionaalisiin ja kognitiivisiin prosesseihin. Münsterbergillä kokemuksen hierarkkinen eteneminen materiaaliselta perustasolta (low level) kohti yhä moniselitteisempiä merkitysulottuvuuksia, vaativampia psykologisia prosesseja (high level), tulee hyvin systemattisesti esille. Tendenssi on havaittavissa jopa keskimmaisella tasolla, ensiksi huomiokykyä käsittelevässä osuudessa käsitellään elokuvalliseen tilaan liittyviä kysymyksiä, jonka jälkeen vasta muistin toimintojen yhteydessä tarkastellaan problemaattisempaa ajan hahmottamista elokuvassa.

Vastaavan kaltainen 'alhaalta-ylös' (down-top) etenevä tarkastelutapa on tuttu myös kognitiopsykologian ja kognitiivisen elokuvateorian parista.

48. Bordwell, "A Case for Cognitivism".

49. Münsterberg 1888, 52.

50. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, London: Routledge 1993 (1985). Vrt. myös filosofinen näkemys empiiriseen kokemukseen ja skeemoihin perustuvasta epistemologiasta teoksessa Mark Johnson, *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago and London: Chicago University Press 1987.

51. Katso tarkemmin Eysenck 1988, 28-9 ja Anderson & Anderson 1996.

52. Carl Plantinga, "Movie Pleasures and the Spectator's Experience: Toward a Cognitive Approach" [online]. Saatavilla [www.muodossa.com: <http://www.hanover.edu/philos/film/vol_02/planting.htm >](http://www.muodossa.com/http://www.hanover.edu/philos/film/vol_02/planting.htm).

53. Eysenck 1988, 3.

54. Bordwell 1993, 31. 'Tiedostamaton päätelmä' on peräisin saksalaisen fysiologilta, Hermann von Helmholtzilta, joka käytti 'tiedostamattomasta' ilmaisu 'unbewußt'. Bordwell lienee tietoisesti välttänyt yleisemmin käytettyä 'unconscious' käännoästä. Konstruointi-näkemyksensä myötä Bordwell näyttäisi asettuvan Marrin mentaalista representaatiota painottavan havaintoteorian kannalle. Kursivointi Bordwellin.

55. Bordwell 1993, 30-3 sekä Bordwellin luento 'Historiallinen poetiikka' Helsingissä 1.-2.10.1994.

56. Branigan, *Narrative Comprehension and Film*. London-New York: Routledge 1992, 37-9.

Kognitiotieteessä erotetaan yleensä toisistaan ärsykeohjatut (down-top) ja käsiteohjatut, 'ylhäältä-alas' (top-down) etenevät mentaaliset prosessit. Edellisessä prosessointiin vaikuttavat lähinnä vastaanotetut ärsykkeet (esim. visuaalinen informaatio) kun taas jälkimmäisessä määrävänä tekijänä on yksilön subjektiivinen panos (esim. odotukset, muistot). Yleisesti varsinaisen kognitiivisen toiminnan oletetaan sisältävän molempia prosessointimalleja. Havainnon sen sijaan oletetaan toimivan lähinnä down-top -prosessointina, ainakin mikäli visuaalinen informaatio on riittävän selkeää.⁵³

Vastaavan näkökulman elokuvatutkimukseen on siirtänyt David Bordwell. Hänen mukaansa alhaalta ylös tapahtuvat mentaaliset prosessit ovat suurelta osin automaattisia psykologisia toimintoja, jotka liittyvät havaitsemiseen, esimerkiksi tilan, siinä olevien objektien, värin ja liikkeen hahmottamiseen. Bordwell kuitenkin pitää pelkkää aistiärsykettä riittämättömänä selittämään havaintoamme, "organismi *konstruo*i havainnon tiedostamattomien *päätelmien* [nonconscious inferences] avulla". Esimerkiksi tuttujen kasvojen tunnistaminen vaatii muistin ja odotusten kaltaisten top-down prosessien huomioimista.⁵⁴ Münsterberg puolestaan toteaa samankaltaisesti syvyyden elokuvassa olevan "katsojan lisäämää" ja illusorisen liikkeen havainnon syntyvän "korkeamman mentaalisen toiminnon" tuloksena. Toisin sanoen myös Münsterbergillä havaintoon näyttää sisältyvän ainakin jonkin asteisia high-level/top-down kognitiivisia prosesseja, molemmat kuitenkin pitävät perushavaintoa suhteellisen automaattisena prosessina.

Havaintoon ja etenkin varsinaisiin havaintoinformaatiota muokkaaviin kognitiivisiin toimintoihin liittyy Bordwellin mukaan myös top-down -prosessointia. Tällöin katsoja muokkaa havainnon tarjoamaa informaatiota aikaisemmin omaksumansa (kulttuurisen) tiedon perusteella. Tähän lukeutuvat muun muassa aikaisempien taideteosten ja elokuvien perusteella muodostamamme oletukset ja odotukset (skeemat), joiden perusteella teemme hypoteeseja elokuvasta ja siihen mahdollisesti sisältyvän tarinan etenemisestä. Top-down -prosessointia Bordwell nimittää elokuvan *haltuunottamiseksi* (appropriation). Laaja kulttuurinen konteksti ja automaattisempi, fysiologisuus-psykologiseen rakenteeseen perustuva havaitseminen kohtaavat elokuvan *ymmärtämisessä* (comprehension). Ymmärtämisen tasolla hyödynnetään erilaisia skeemoja (mm. prototyyppi- ja malli (template) -skeemoja), vakiintuneita tapoja järjestää havaintoon perustuvaa materiaalia. Skeemat liittyvät siis lähinnä varsinaisia kognitiivisia valmiuksia edellyttäville tasoille (haltuunotto ja ymmärtäminen), mutta koska Bordwellin mallissa top-down -prosessointi sisältyy jokaiselle tasolle, ne ovat mukana myös havainnossa.⁵⁵

Bordwellin ohella vastaavaa erottelua havaintomateriaalin down-top ja top-down -prosessoinnista ja sen soveltamista elokuvakerronnan analyysiin on käyttänyt myös Edward Branigan.⁵⁶

Samoin kuin Bordwellilla myös Münsterbergillä elokuvan varsinaisen merkityksellistämisen tapahtuu hierarkian keskimmaisella tasolla. Münsterberg ei nimeä huomiokyvyn ja muistin muodostamaa osiota itsenäiseksi alueekseen Bordwellin tapaan, mutta sen funktioiden sukulaisuus on ilmeinen. Bordwellilla ymmärtämisen tasoon liittyy olennaisesti top-down, opittuja skeemoja hyödyntävä kognitiivinen prosessointi, joka on olennaista elokuvan kerronnan hahmottamiseksi. Myös Münsterbergin 'keskitasolla' analysoimat mentaaliset toiminnot liittyvät selkeästi elokuvakerronnan ymmärtämiseen. Hän kuvaa muun muassa huomion ohjaamista kerronnan kannalta merkittäviin tapahtumiin ja kohteisiin (esim. lähikuvan avulla) sekä kerronnan strukturointia leikkauksen avulla.

Bordwellista poiketen Münsterberg ei kuitenkaan pidä kerrontaa elokuvan keskeisimpänä asiana katsojan kannalta. Kerronnan sijaan hän korottaa elokuvan tärkeimmäksi funktioksi emootioiden kuvaamisen ja esittämisen. Kognitiivinen elokuvatutkimus onkin pitkään jättänyt huomioimatta emootioiden osuuden elokuvan katsomisessa ja osana katsojan kokonaisvaltaista elokuvallista elämystä. Muun muassa Bordwell on *Narration* -teoksessaan emootioiden suhteen varsin niukkasanainen.⁵⁷ Ainoastaan Noël Carroll on käsitellyt laajemmin (kauhun)tunnetta kognitiivisesta näkökulmasta kirjassaan *Philosophy of Horror*. Viime vuosina ilmestyneet tutkimukset ovat kuitenkin korjanneet tilannetta myös tältä osin,⁵⁸ tunne ja rationaaliset, kognitiiviset psykologiset toiminnot eivät näyttäyty toisiaan poissulkevinä kuten yleensä on ajateltu. Pikeminkin tunteita voidaan ajatella kognitiivisen koneistomme ‘hienosäätöjärjestelmänä’, ne ohjaavat ja fokusoivat selkeän rationaalista ajatteluamme.⁵⁹

Münsterberg erottaa katsojassa kahdenlaisia tunteita. Pääosa heijastuu katsojaan elokuvan tapahtumista ja henkilöistä, mutta on olemassa myös tunteita, joilla katsoja reagoi valkokankaan tapahtumiin henkilökohtaisen tunne-elämänsä ja kokemustaustansa perustella. Katsoja siis toisaalta identifioituu näkemäänsä, mutta toisaalta tuottaa myös oman emotionaalisen lisänsä näkemäänsä. Edelleen Münsterberg korostaa sekä psykologisessa ajattelussaan että elokuvateoriassaan ruumiillisten reaktioiden merkitystä emootioiden muodostumiselle. Hän kannustaa elokuvantekijöitä kirjoittamaan katsojien tunteita esim. leikkausrytmin ja kameratyöskentelyn avulla, joilla voidaan välittömän havaitsemisen kautta vaikuttaa suoraan emootioiden muodostumiseen. Vastaavilla keinoilla voidaan vedota myös katsojien oman psykohistorian pohjalta nouseviin emotionaalisiin vastineisiin. Emootioissa kohtaavat siten automaattiset, fysiologiset down-top- sekä top-down mekanismeilla operoivat kognitiiviset prosessit.

Kognitiopsykologiaan pohjaava elokuvatutkimus painottaa myös ruumiillisten reaktioiden merkitystä emootioiden muodostumiselle. Toimintaelokuvat ovat täynnä Münsterbergin toivomia elokuvallisia efektejä, joilla vaikutetaan suoraan emotionaaliseen kokemukseemme. Fyysis-emotionaalinen reagointi on koettu merkittäväksi, koska se on yksi mahdollisuus, jonka avulla voidaan kyseenalaistaa katsojan identifioituminen kerronnan osoittamiin samastuskohteisiin. Automaattiset down-top -prosessit tapahtuvat itsenäisesti riippumatta esimerkiksi aikaisemmasta identifioitumisestamme elokuvan päähenkilöön:

Ruumiillinen kokemus on reaktio elokuvan formaaleille kvaliteeteille ja tapahtumille, joita se esittää, riippumatta emotionaalisesta suhteestamme henkilöihin.⁶⁰

Emootioiden ruumiillisen aspektin korostamisen taustalta voidaan hahmottaa kognitiivisen elokuvatutkimuksen yksi keskeisimmistä päämääristä, psykosemioottista teoriaa hallinneen psykoanalyttisen identifikaatiokäsityksen kyseenalaistaminen. Psykosemioottisen teorian mukaan katsoja erilaisin keinoin altistetaan identifioitumaan näkemäänsä totaalisesti. Kognitiivistit ovat kritisoineet näkemystä muun muassa siitä, ettei se huomioi katsojan omaa aktiviteettia ja siitä kumpuavia mahdollisuuksia reagoida eri tavoin näkemäänsä ja samalla myös varioida identifioitumisen asteita. Esimerkiksi Murray Smith näkee identifioitumisessa – oikeammin emotionaalisisessa suhtautumisessa elokuvaan (engagement) – erilaisia tasoja (alignment, allegiance), jotka sisältävät myös kognitiivisia prosesseja, kuten pyr-

57. Ks. Bordwell 1993, 39-40.

58. Katso esim. Carl Plantinga, "Movie Pleasures and the Spectator's Experience", Carl Plantinga, "Affect, Cognition and the Power of the Movies", *Post Script* vol. 13:1 (Fall 1993) ja Murray Smith, *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press 1995.

59. Smith 1995, 62.

60. Plantinga, "Movie Pleasures and the Spectator's Experience"

61. Murray Smith 1995, 6-7, 83.

kimyksiä ymmärtää elokuvan henkilöitä ja heidän käyttäytymistään (alignment).⁶¹

Münsterberg ei erota teoriassaan erilaisia identifikaatiotasoja, hänen mukaansa katsoja kokee täysin samat tunteet kuin mitä hänelle valkokankaalta esitetään. Merkittävää kuitenkin on, että hän myös näkee vaihtoehdon identifikaatiolle painottaessaan voimakkaasti subjektiivisen panoksen merkitystä elokuvan emotionaalisen merkitystason luomisessa. Edelleen Münsterbergin 'kognitiivisen' lähestymistavan merkittävyyttä osoittaa se, että hän pitää katsojaa harmonisena kokonaisuutena, johon kuuluvat ja jossa yhdessä vaikuttavat niin kognitiiviset kuin emotionaalisetkin prosessit. Münsterbergia voidaan verrata osittain Eisensteiniin, joka myös ymmärsi emootioiden merkityksen katsojalle. Hänen projektinsa on kuitenkin päinvastainen kuin Münsterbergin. Eisensteinin "tunteesta teesiin" etenevä ideaalinen katsomiskokemus näyttäytyi Münsterbergille fysiologisten reaktioiden ja kognitiivisen merkityksemuodostamisen kautta elokuvan emotionaalisenä ymmärtämisenä ja myötäelämisenä.

Veijo Hietala

SUBJEKTIN PAIKKA KLASSISESSA ELOKUVANTEORIASSA

Formatiivinen teoriaperinne ja mielen kieli

Subjektin käsitettä voitaneen pitää ns. poststruktuurilistisen elokuvanteorian vaikutusvaltaisimpana yksittäisenä terminä. Vaikka sitä on käytetty välistä varsin täsmennyttömästi ja sekavastikin, sillä on tavallisesti viitattu katsojan asemaan elokuvan signifikaatioissa - tai tarkemmin, elokuvan ja katsojan väliseen mutkikkaaseen vuorovaikutusprosessiin. Vaikka subjekti liittyy olennaisesti lacanilaiseen psykoanalyttiseen katsoja- ja ideologiateoriaan, sen merkitys tuskin kuitenkaan vähenee viimeaikaisten kontekstuaalisten, "rotua", sukupuolta ja etnisyyttä korostavien mallien myötä. Jos psykoanalyttiset lähestymistavat korostavatkin katsojan sisäistä maailmaa, tämän psyykkisiä prosesseja ja "perversioita", kontekstuaaliset teoriat suuntaavat huomionsa sosiaalisiin diskursseihin elokuvallisen subjektin - Stephen Heathin termein - sekä konstruoinnissa että prekonstruoinnissa.¹ Näitä paradigmoja ei tulisikaan nähdä vastakkaisina vaan komplementaarina.

Vaikka klassinen elokuvanteoria keskittyy voimakkaasti sisältö- ja muotokysymyksiin, katsojaa ei sielläkään unohdeta. Subjektin käsitettä ei tosin käytetä, mutta siitä huolimatta klassikkoteoreetikoiden kirjoituksista - usein tosin rivien välistä - löytyy yllättäviä kytkeviä moderniin teoriaan jopa siihen mittaen, että esimerkiksi Münsterbergia ja Kracaueria voisi kutsua esilacanalaisiksi. Tässä artikkelissa tarkastelen muutamia keskeisiä ns. formatiivisen teoriaperinteen edustajia väljästi "postnäkökulmasta".

Katsojan roolin näennäinen periferisyys elokuvan alkuvuosikymmenien teoreetikoilla on ymmärrettävissä muutamista yleisistä teoria- ja taidehistoriallisista seikoista käsin, tärkeimpänä epäilemättä elokuvan pitkäaikainen ja sinnikäs pyrkimys taiteen parnassolle. Kun muilla taiteen alueilla lähdettiin

suoraan kohteen kuvauksesta, elokuvan varhaiset teoriat joutuivat alun alkaenkin puolustuskannalle. Onko elokuva ylipäänsä taidetta? Eikö se ole pikemminkin mekaanista reproduktiota, jonka tuottamiseen tarvitaan vain filmiä ja toimiva kamera?² Kun 1900-luvun alkuvuosikymmenet vielä korostivat romantiikan perintönä vahvasti taiteilijan itseilmaisua, aloitteleva elokuvan teoria kohtasi vakavia haasteita. Yhtäältä oli torjuttava käsitys kuvan mekaanisesta jäljenneluonteesta ja osoitettava sen ei-identtisyys kohteensa kanssa. Toisaalta oli osoitettava, miten elokuva saattoi ilmentää tekijänsä intentioita ja missä suhteessa sen kieltä voi väittää symboliseksi, mikä traditionaalisesti on nähty taiteen ensimmäisenä kriteerinä.

Näin törmättiin heti paradoksiin. Vaikka elokuvantekijöiden hallussa oli nyt väline, jolla ensimmäistä kertaa ihmiskunnan historiassa voitiin - kuten näytti - tallentaa todellisuutta välittömästi ilman inhimillistä interventiota, anti-imitatiivinen ja symbolikieltä korostava estetiikka edellytti näiden perusominaisuuksien kieltämistä. Kuten Dag Nordmark huomauttaa, valokuvalliset mediat olivat itse edesauttaneet tämän tilanteen syntymistä. Kun valokuva 1800-luvun lopulla syrjäytti maalauksen primaarina kuvallis-mimeettisenä välineenä, jälkimmäinen irtaantui realismista kohti antimimeettisiä ihanteita. Elokuva joutui nyt omaa taiteellista identiteettiään etsiessään samojen ihanteiden kanssa vastakkain.³

Jos elokuvanteoriassa halutaan James Monaco⁴ mukailleen erottaa deskriptiivisyys (kuvaillevuus) ja preskriptiivisyys (ohjeellisuus), varhaisimmat formatiiviset näkemykset voidaan luokitella preskriptiivisiksi. Klassinen elokuvanteoria on tosin yleensäkin varsin ohjeellista, mikä todennäköisimmin

johtuu siitä, että taiteeksi legitimoinnin jälkeenkin tutkimuksen piirissä on vallinnut erimielisyys taide-elokuvan kentän rajaamisesta. Esimerkikiksi taiteen ja viihteen välinen rajalinja on elokuvassa tunnetusti osoittautunut huomattavasti liukuvammaksi kuin muilla foorumeilla, kuten auteur-teoriasta alkaneet Hollywood-elokuvan toistuvat uudelleenarvioinnit ja nykyinen postmoderni kritiikki ovat osoittaneet.

Varhainen elokuvateoria joutui siis "luonnostaan" keskittymään tekijän ja teoksen väliseen suhteeseen, toisin sanoen siihen millä keinoin elokuva muuttuu tekijänsä itseilmaisuksi. Karkeasti jaotellen varhaista formatiivista teorialaditiota voidaan luonnehtia - Émile Benvenisten termejä soveltaen - diskursiiviseksi, äänielokuvan myötä syntyneitä realistista perinnettä puolestaan historioivaksi, kertovuutta suosivaksi. Jaottelu viittaa kuitenkin ainoastaan tyylillisiin kriteereihin, eikä ole aivan ongelmaton, kuten tässäkin artikkelissa käy ilmi. Ohjajan merkitystä painottavat "formativistitkin" ottivat huomioon myös katsojan, ja realistiteoreetikot nostivat hänet jo primaariksi merkitysten lähteeksi.

1. Hahmoteoria ja Münsterbergin psyykinen realismi

Gestalt- eli hahmopsykologia, jonka keskeisimmät saavutukset sijoittuvat havaintopsykologian alueelle, nousi kukoistukseen heti I maailmansodan jälkeen. Dudley Andrew kiteyttää suuntauksen periaatteet seuraavasti.⁵ Perimmältään ihmismieli luo havaitsemamme todellisuuden. Moderni fysiikka - gestalt-psykologit väittävät - on osoittanut, että tietyt yleiset muodot ja impulssit organisoivat luonnon tapahtumia, jolloin jokainen yksittäinen tapahtuma saa merkityksensä osana kokonaissysteemiä, hahmoa. Myös aivojemme rakenne edellyttää, että ajattelemme rakenteina, hahmoina, ts. havainnoimme maailmaa väistämättä universaalisten lakien mukaan. Koska ihminen antaa todellisuudelle hahmon, havaintoprosessimme on periaatteessa analoginen taiteellisen luomisen kanssa.

Tuntuu ilmeiseltä, että hahmoteoria todellisuutta tulkitsevan subjektin roolia alleviivatessaan korostaisi vastaanottajaa myös taideteoksen lopullisena "luojana". Gestalt-teoriasta eniten vaikutteita saaneet elokuvateoreetikot Hugo Münsterberg ja Rudolf Arnheim painottavat kuitenkin ajattelussaan subjektiivisen hahmotuksen eri puolia - Arnheim pikemminkin taiteilijan roolia, Münsterberg erityisesti vastaanottajan osuutta. Münsterbergin, Harvardin saksalaissyntyisen psykologian ja filosofian professorin, urauurtava pioneeriö *Photoplay: A Metapsychological Study* ilmestyi jo vuonna 1916.⁶ Teos jakaantuu kahteen pääjaksoon, "kuvanäytelmän" psykologia ja sen estetiikka, joista edellinen on tässä yhteydessä luonnollisesti kiinnostava.

Münsterbergia askarruttaa erityisesti katsomisti-

lanteen paradoksaalisuus. Katsoja tietää näkevänsä vain sarjan liikkumattomia kaksiulotteisia kuvia; silti hän "näkee" syvyyden ja liikkeen, vaikka ei pidäkään niitä todellisina - siis jonkinlainen fetisistinen havainnonkielto.⁷ Jälkikuvailmiö ei teoreetikon mielestä riitä selittämään liikkeen illuusiota: "[T]he essential condition is rather the inner mental activity which unites the separate phases in the idea of connected action."⁸ Katsojan mieli lisää aktiivisesti liikkeen liikkumattomaan ja syvyyden latteaan kuvaan, Münsterberg väittää.

Näkemyks edellyttää jonkinlaista vajavuutta, puutetta itse elokuvallisessa ilmaisussa. Elokuva tarvitsee katsojaa täydentäjäkseen, katsoja on kirjoitettu puutteena itse tekstiin. Mutta huomionarvoista on ennen muuta se, että elokuvan koherenssi syntyy katsojan tarpeista käsin: Münsterbergin "dialektisen" näkemyksen mukaan myös ihmismieltä rasittaa konstitutionaalinen vajavuus, jota elokuvan reeptiossa suntyvä imaginaaris-illusorinen täyteys kompensoi. Katsojan subjektiviteetti syntyy nimitäin siitä, että elokuvailmaisuus on kokonaisuudessaan primaaristi mentaalisten prosessien jäljittelyä - näkemys, jonka mm. Noel Carroll on äskettäin kyseenalaistanut.⁹

Münsterbergin teoriassa elokuva on välineenä ainutlaatuinen kyetessään syntetisoimaan ulko- ja sisätodellisuuden, jäljittelemään ihmisen kokemusmaailmaa kokonaisvaltaisesti, "ulkomaailman tapahtumat tottelevat tietoisuutemme vaateita".¹⁰ Ajatellaan esimerkiksi lähikuvaa: kun tarkkailemme ihmistä, kiinnitämme huomiomme kasvoihin, niin myös kamera lähikuvallaan; ampumakohtausta todistaessamme katsomme asetta - kamera ottaa lähikuvan. Todellisuuden havainnoissa valikoiva huomion kohdistaminen muuttaa meitä ympäröivän vaikutelmien kaaoksen kosmokseksi.¹¹ Elokuva objektiivoi tämän perimmältään psyykkisen prosessin, katsoja muuttuu subjektiksi, merkitysten lähteeksi.

Elokuvan narraation kohdalla Münsterbergin teoria muuttuu varsin preskriptiiviseksi; ohjeissa on yleensä nähty teoreetikolle läheisen kantilaisen estetiikan vaikutusta, mutta niitä voidaan tarkastella myös psykoanalyttisin termein. Münsterberg korostaa muotoa: elokuvan kerronnan tulee muodostaa harmoninen kokonaisuus, joka laukaisee katsojassa herättämänsä tunnetilat. Sensuuria ei tarvita, kaikki aiheet soveltuvat, kunhan vain päädytään narratiiviseen sulkeumaan.¹² Esteettistä kokonaisuutta ei tule myöskään häiritä katsojaa puhuttelevilla efekteillä, "deklamaatiolla" ja "propagandalla"; nämä eivät kuulu arvokkaan taiteen piiriin.¹³

Tosiassia Münsterbergin teoria sanoutuu siis irti ekspressiivisyyttä korostavasta formatiivisuudesta: hänen ihanne-elokuvaansa eivät sovellu diskursiiviset vieraannuttavat elementit, puhdas *histoire* on etusijalla. Vastaavasti yhden juonilinjan ja sulkeuman korostaminen tuo teoreetikon lähelle

Colin MacCaben klassisen realistisen tekstin ihanetta: “kuvanäytelmän” esteettinen arvo perustuu siihen, että se sallii yhden diskurssin sulkeistaa muut ja lausua lopullisen totuuden - ja luoda koherentin subjektiaseman. Samalla narratiivisen sulkeuman ihanne liittyy Münsterbergin katsojateorian senlaatuiseen imaginaarisuuteen, johon Teresa de Lauretis on kiinnittänyt huomiota. Hänen mukaansa katsomisprossin imaginaarinen täyteys ei synny välttämättä vain lacanilaisen peilivaiheen imitoinnista, kuvaan samastumisesta; jakautuneen subjektin puutetta voi kompensoida myös samastuminen kerroksen liikkeen hahmoon, sen narratiiviseen kuvaan.¹⁴

Vaikka Münsterbergin hahmottelema katsomisprosessi vaikuttaa totaaliselta tekstin ja katsojan fuusiolta - kuvainvirta ja tajunnanvirta samastuvat - elokuva ei lopulta kuitenkaan näytä lopullisesti määrittävän katsojan subjektiviteettia. Teoreetikko tosin puhuu katsojan suorastaan fyysisestä henkilöihin samastumisesta - “the pain which we observe brings contractions in our muscles”¹⁵ - mutta tuo mukaan myös kontekstuaaliset tekijät todessaan puhtaasti yksilöllisen signifiikaation mahdollisuuden. Samastumisen synnyttämien tunnetilojen ohella katsojassa voi näet syntyä myös omia psykohistoriallisia tuntemuksia, esimerkiksi ironisia reaktioita tai moraalisia vihantuntoja.¹⁶ Tällainen transitiivisen ja intransitiivisen katsoja-teksti -suhteen vuorottelu muistuttaa luonnollisesti niitä näkemyksiä, joihin lacanilainen elokuvateoriakin on lopulta päätenyt: katsomistapahtuma on sekä imaginaarinen että symbolinen.¹⁷ Tämä ei tosin tee tyhjäksi Münsterbergin teesiä elokuvan ja mielenliikkeiden suhteesta. Jotkut psykologiset teoriat viittavat yhtäaikaisten transitiivisuuden ja intransitiivisuuden mahdollisuuteen myös inhimillisessä ajattelussa (ainakin sellaisissa poikkeavissa tajunnantiloissa kuin meditaatiossa): voimme uppoutua illuusion ja samanaikaisesti tarkkailla rationaalisesti omaa tajunnanvirtaamme.¹⁸

On varsin kiinnostavaa todeta, että toinen hahmotorioista vaikutteita saanut tutkija, merkittävä taideoreetikko Rudolf Arnheim päätyi Münsterbergille täysin vastakkaisiin johtopäätöksiin. Alunperin vuonna 1932 ilmestyneessä pikkuteoksessaan¹⁹ hän ei jätä minkäänlaista tilaa katsojan subjektiiviselle eläytymiselle, vaan tuntuu pitävän katsomistapahtumaa täysin mekaanisena. Samalla kun hän korostaa elokuvan tekijän luovaa ja manipulatiivista panosta, hän suo katsojalle ainostaan rekisteröivän, analyttisen ja fiktiosta hyvinkin etäytyneen roolin. Tosiasiassa ainakin osa argumentoinnista lienee sunnattu suoraan Münsterbergia vastaan.

Arnheim näkee elokuvan taiteellisen potentiaalinen - ja samalla diskursiivisuuden - syntyvän välineen anti-imitatiivisesta luonteesta ja teknisistä rajoituksista. Hän viittaa elokuvan ja tavanomaisen näköhavainnon moniin eroavuuksiin; ensin mainitusta

puuttuvat mm. koon konstanssi, syvyydulottuvuus, (mykkäelokuvassa) väri ja muut kuin visuaaliset ärsykkeet.²⁰ Katsojan todellisuusilluusiota estävät kuitenkin erityisesti kuvan rajaama näkökenttä sekä narraatiossa rikkoutuva spatio-temporaalinen jatku-mo. Esimerkiksi panorointi ei suinkaan jäljittele pään kääntämistä, sillä aktuaalisessa havainnossa koemme luonnollisesti pään ja katseen liikkuviksi suhteessa maisemaan, kun taas panoroinnissa maisema näyttää liikkuvan poikki kankaan. Tästä syystä “it is utterly false (—) to assert that the circumscribed picture on the screen is an image of our circumscribed view in real life. That is poor psychology.”²¹

Mikäli syytös “kehnosta psykologiasta” on suunnattu nimen omaan Münsterbergia vastaan, kuten näyttää, Arnheimilta jää huomiotta, että ensin mainitulle koko havaintoprosessi on primaaristi psykkinen tapahtuma, jossa objektin *havaitut* ominaisuudet korostuvat materiaalien ominaisuuksien kustannuksella. Elokuvan teho perustuu juuri siihen, että unohtamme sen “puutteet”, esimerkiksi kuvarajauksen ja sen aiheuttaman näkökentän kaventumisen. Kuten esimerkiksi Christian Metz on todennut, elokuvallisen havainnon todellisuusilluusioprosessi perustuu ensisijaisesti valkokankaan hallitsemiseen ainoana ärsykelähteenä teatterisalin pimeydessä.²² Tämä selittää juuri panoroinnista syntyvän pään kääntämisen illuusion. Kun paikallaan pysyvät vertailukohteet puuttuvat, on vaikea tietää, kumpi lopulta liikkuu, havaittaja vai havainnon kohde. Vastaavan tilanteen voi jokainen kokea pysähtyneessä junassa: kun viereisen raiteen juna alkaa liikkua, syntyy helposti illuusio “oman junan” liikkeestä.

Arnheimin pragmaattisen näkemyksen mukaan elokuvan kerronta on epärealistista verrattuna aktuaaliseen ajan ja paikan kokemukseemme. Mutta Münsterbergin teoriassa narraatio vastaakin mielen toiminnossa ensisijaisesti mielikuviutusta, ja tämän teesin oikeellisuus on helposti testattavaissa: mietteisiin vajoaminen, päiväunelmointi, mielenkiintoinen kirja - tai juuri elokuva - irrottavat meidät helposti spatio-temporaalisesta jatkumosta. *Flashbackit*, *flash-forwardit* ja ellipsit luonnehtivat myös “mielen kieltä”. Epäilemättä Münsterbergin näkemyksissä on huomattavia yhtäläisyyksiä fenomenologiasta ammentaviin nykyisiin reseptiteorioihin²³ - jotka kaikki korostavat mielen aktiviteettia aina “puutteellisen” tekstin täydentäjänä - sekä lacanilaisiin sovelluksiin ja psykopoetiikkaan.

Montaasiteoreetikot ja ajattelun kieli

Elokuvan ja mielen toimintojen yhtäläisyydet kiinnostivat 1920- ja 1930-luvuilla myös Neuvostoliiton montaasiteoreetikoita - kuitenkin eri syistä

V. I. Pudovkin
 Kuva: Suomen
 Elokuva-arkisto

kuin Münsterbergia. Kun viimeksi mainittu lähti liikkeelle katsojan psyykestä käsin, neuvostopioneerit keskittyivät elokuvan "kielen" mahdollisuuksiin propagandan välineenä ja katsojan manipuloinnissa. Tarkkaan ottaen kysymys oli täsmälleen samasta asiasta, josta myös lacanilais-althuserilainen ideologiateoria puhuu: katsojan rekrytoinnista ideologiseksi subjektiksi siten, että tämä uskoo itse tuottavansa merkitykset.

Lev Kuleshov, montaasi-idean isä, oli "koulukunnan" jäsenistä vähiten kiinnostunut katsojan problematiikasta. Tosin hänkin oivalsi katsojan roolin merkitysten täydentäjänä; "amerikkalaisen metodin" vaikutus perustui Kuleshovin mielestä siihen, että otoksessa esitettiin vain se liikkeen osa, jota ilman ei toiminta tietynä elokuvan hetkenä tule ymmärretyksi.²⁴ Näin toiminnan kokonaishahmotus jäi katsojan huoleksi. Mutta muuten Kuleshovin montaasikäsitys jäi varsin mekaaniseksi ja merkitysten automaattisuutta korostavaksi - yllättävää sikäli, että montaasiteorian alkusysäystä merkinneet ns. Kuleshovin koheet²⁵ kuitenkin osoittivat ohjaajan/leikkaajan lähes rajattomat mahdollisuudet katsojan johdattelussa.

V.I. Pudovkin, vaikka olikin Eisensteinin mukaan "Kuleshovin koulukunnan päästökäs",²⁶ korosti katsojan merkitystä huomattavasti oppi-isäänsä enemmän. Montaasia selvemmin Pudovkinin ajattelussa korostuu narraation merkitys, ja hänen teoriaansa elokuvakerronnasta katsojan epistemologisen prosessina voi pitää uraauurtavana. Tosiasiassa hänen uteliaan katsojan doktriininsa muistuttaa sekä Münsterbergin näkemyksiä että myös sutuuriteoriaa ja joitakin uusia poststrukturalistisia narraation teorioita. Münsterbergin mukaan yhden kohtauksen katsojassa synnyttämän jännityksen tulee laueta myöhemmässä kohtauksessa,²⁷ ts. elokuvan kerronta perustuu parhaimmillaan katsojan manipulointiin odotuksia synnyttämällä ja niihin vastaamalla.



Pudovkin esittää vastaavan prosessin vielä eksplisiittisemmin:

If the scenarist can effect in even rhythm the transference of interest of the intent spectator, if he can so construct the elements of increasing interest that the question, "What is happening at the other place?" arises and at the same moment the spectator is transferred whether he wishes to go, then the editing thus created can really excite the spectator. One must learn to understand that editing is in actual fact a *compulsory and deliberate guidance of the thoughts and associations of the spectator*.²⁸

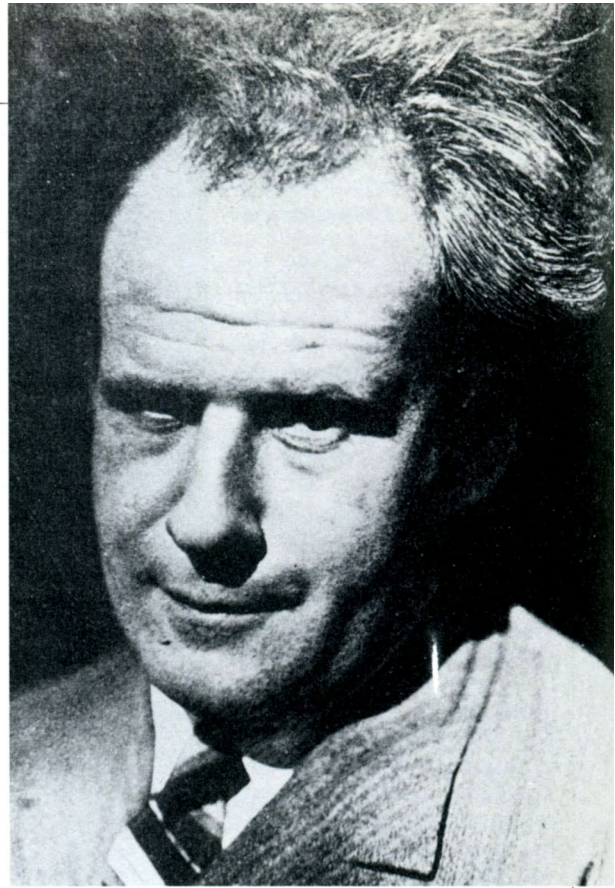
Sekä Münsterbergin että Pudovkinin elokuvakerronnan ideaalia voidaan luonnehtia myös lacanilaisittain puutteen ja täyteen dialektiikkana: kohtaus

1 synnyttää katsojassa epistemologisen puutteen, jonka kohtaus 2 suturoi vastaamalla edellisen synnyttämiin kysymyksiin ja laukaisemalla sen tuottamat jännitykset.

Näine idealistisine premisseineen Pudovkinin montaaasin ja kerronnan teoria ajautuu lopulta varsin lähelle amerikkalaistyypp pisen jatkuvuusleikkauksen periaatteita, vaikka hän ei niitä omista ohjaustöissään kirjaimellisesti noudattanutkaan. On helppo kuvitella hollywoodilaismogulien pohtineen esimerkiksi speaktaakkeliensa maksimaalisen tehon vaateita juuri Pudovkinin termein, joskin tämän aatteelliset päämäärät luonnollisesti poikkesivat amerikkalaisen elokuvakapitalismin ideologiasta. Epäilemättä Pudovkinin “pakottava ja harkittu katsojan ajatusten johdattelu” merkitsee *histoireksi* naamiotunutta diskurssia.

Münsterbergin ja Pudovkinin suhteellisen passiivisen katsojan tilalle Sergei Eisenstein toi - käsityksensä mukaan - aktiivisen vastaanottajan, joka osallistuu itse dialektiseen merkitysproses siin. Tosi-asiassa tässäkin on kuitenkin kysymys samanlaisesta “pakottavasta” katsojan ajatusten ohjailusta kuin Pudovkinillaki n. Vaikka Eisensteinin dynaamisessa teoriassa voidaan erottaa useita vaiheita, hänen käsityksensä ohjaaja - katsoja -suhteesta voidaan kiteyttää seuraavasti. Koska a) ohjaajalla tulee olla kollektiivisesta sosiaalisesta todellisuudesta lähtevä selkeä poliittinen näkemys,²⁹ b) hänen on elokuvalisessa prosessissa kyettävä - erityisesti kaikentyyppisille antiteeseille perustuvan montaaasin avulla - luomaan senkaltainen emotionaalinen-inetellektuaalinen synteesi, että c) se synnyttää katsojassa taiteilijan alkuperäisen vision (“that same initial general image which originally hovered before the creative artist”)³⁰ ja tämä käy läpi saman dynaamisen luomisprosessin kuin tekijä: “The spectator is *compelled* to proceed along the self same creative road that the author traveled in creating the image.”³¹ Vaikka Eisenstein heti kiiruhtaakin korostamaan katsojan tasa-arvoista roolia ohjaajan “co-authorina”, jota ei alisteta tekijän yksilöllisyydelle, vaan joka avautuu “throughout the process of fusion with the author’s intention”,³² kysymys on tietysti pahimmanlaatuisesta näennäisdemokratiasta . Toisin kuin usein luullaan, “vieraannuttaminenkaan” ei eisensteinilaisena versiona jätä katsojalle mahdollisuutta valita positiotaan vapaasti, sillä neuvostoteoretikko pyrki löytämään samoihin periaatteisiin perustuvat vaikutuskeinot kuin Münsterberg, matkimaan elokuvallisesti ajattelun kieltä.

Eisensteinin katsojakäsitys lienee aluksi saanut vaikutteita hänen näyttelijäntyötä koskevista teorioistaan, joissa on nähtävissä biomekaniikan oppien vaikutus. Pavlovilta ja behaviorismista virikkeitä ammentanut biomekaniikka painotti roolihenkilön luomista ulkoa sisälle päin, ehdollistamalla, vastakohtana Stanislavskin (alkuaikojen) käsitykselle vastakkaisuuntaisesta roolin työstämisestä. Tässä



Sergei Eisenstein

valossa on ymmärrettävää, että Eisenstein ei niinkään uskonut katsojan samastumiseen kameraan tai fiktion henkilöihin kuin tämän reseptiivisyyteen elokuvan älyllisille ja emotionaalisille ideoille. Ilmeisesti teoretikko oletti vastaanottajan käyvän läpi montaaasin aiheuttaman biomekaanisen ehdollistamisen, jossa tämä elokuvan tunnetiloihin samastumalla ja montaaasin synnyttämiä merkityksiä huomioimalla päätyi tarvittaviin - eli ohjaajan tarkoittamiin -älyllisiin johtopäätöksiin. Toisin sanoen elokuvan on löydettävä itse ajatteluprosessille analogiset ilmaisun keinot.

Tutustuminen formalistien teoretisoimaan “sisäisen puheen” hypoteesiin sekä James Joyceen³³ ja tämän sisäiseen monologiin 1920- ja 1930-lukujen vaihteessa lienee merkinnyt ratkaisevaa sysäystä etenkin Eisensteinin intellektuaalisen montaaasin teorialle. Samoihin aikoihin hän luopui biomekanistisesta katsojakäsityksestä psykodynaamisemman mallin hyväksi. Eisensteinin omaksumassa muodossa sisäisen puheen hypoteesin kehitti neuvostoliittolainen psykologi Lev Vygotski 1920-luvun lopulla lähinnä Jean Piaget’n ajatusten pohjalta (joskin samantapaisen teorian “esiloogisesta ajattelusta” oli esittänyt jo aikaisemmin mm. Lucien Levy-Bruhl).³⁴ Sisäinen puhe nähtiin epäyhtenäistä ajatusten virtaa orgaisoivana periaatteena ja eräänlaisena välittäjänä ajattelun ja ulkoisen puheen välillä. Mutta elokuvan teorian kannalta huomionarvoisimpana nähtiin todennäköisimmin sisäisen puheen

oletettu kuvallisuus: kysymys ei ole puhtaasti foneettisesta kielestä, vaan sisäinen puhe saattaa operoida muunkinlaisilla symboleilla, mm. juuri kuvilla ja matemaattisilla kaavioilla. Lacanilaisittain sisäinen puhe voitaisiin ymmärtää myös imaginaarista symbolistavana tajunnan funktiona, näiden kahden järjestyksen synteessä.

Elokuvan teoriaan hypoteesin ehätti vuonna 1928 tuomaan formalisti Boris Eikhenbaum, joka kytki sen läheisesti elokuvalliseen metaforaan.³⁵ Eisensteinia puolestaan elokuvailmaisun ja ajattelun yhtymäkohdat olivat askarruttaneet aina montaasiteorian syntyvaiheista asti; ensimmäisiä tämän analogian konkretisaatioita näyttää olleen "montaasiajattelun" käsite.³⁶ Samoihin aikoihin kun Eikhenbaum esitti teesinsä, Eisenstein työskenteli *Lokakuun* parissa ja suunnitteli projekteistaan kunnianhimoisinta, Marxin *Pääoman* filmaamista, puhtaasti teoreettisen tekstin "kääntämistä" elokuvan kielelle.

Sisäisen puheen teoriasta Eisenstein näyttää löytäneen ratkaisun intellektuaalisen montaasin ongelmaan. Vaikka tätä montaasityyppiä usein pidetään vain yhtenä nimikkeenä Eisensteinin hahmottelemassa typologiassa, juuri sillä lienee ollut hänelle keskeinen merkitys katsojan reaktioiden ja johtopäätösten ohjailussa. Kuten Jacques Aumont toteaa, "not only is intellectual montage the 'logical' conclusion of the 'theoretical' history of montage, it is also, in a practical sense, the direct and equally 'logical' successor to Eisenstein's earlier work, and especially to the montage of attractions".³⁷ Lähemmin tarkastellen sisäisen puheen hypoteesin hedelmällisyys intellektuaalisen montaasin teorialle on helppo nähdä.

Eisenstein tähtäsi periaatteessa koko elokuvan-teoriassaan tunteen ja älyn yhdistämiseen: ei ainoastaan katsojan totaaliseen brechttiläiseen "vieraannuttamiseen", ei myöskään tämän uppoutumiseen fiktion maailmaan, vaan emotionaalisten tilojen kautta älyllisiin johtopäätöksiin etenevään dialektiseen prosessiin. Neuvostoteoreetikko painotti tätä synteisiä monissa yhteyksissä, voimallisimmin kenties kuitenkin Sorbonne-luennossaan vuonna 1930, jolloin sisäisen puheen hypoteesin vaikutteet on jo nähtävissä. Yksin elokuva kykenee - hän väitti - etenemään "kuvasta tunteeseen, tunteesta teesiin" ja palauttamaan älyn sen omiin, "vitaalisiin, konkreettisiin ja emotionaalisiin lähteisiin".³⁸ Pyrkimystä voisi luonnehtia psykoanalyysin termein tiedostamattoman prosessin mukaanottamiseksi tietoihin tai paremmin - imaginaaristen ja symbolisten prosessien fuusioksi. Muistettakoon, että Freudille tiedostamaton oli ensisijaisesti kuvallisen representaation aluetta kuten Lacanin imaginaarinenkin.

Hieman paradoksaalisesti katsojaan vaikuttamisen keinoista alkunsa saanut kiinnostuminen inhimillisen ajattelun lainalaisuuksista näyttää ensin johtaneen katsojan syrjäytymiseen Eisensteinin teoriassa ja myöhemmin paluuseen aikaisemmin siteerattui-

hin ohjaajakeskeisiin näkemyksiin. Vuonna 1935 neuvostoelokuvataiteen työntekijöiden kokouksessa pitämässään puheessa hän kritisoi voimakkaasti kuivia "intellektuaalisia" elokuvia, peräänkuulutti "ajattelun emotionalisointia" ja muistutti tosiasioiden ja käsitteiden kuvallisuudesta, samalla kun hän propagoi vahvasti sisäisen puheen merkityksestä elokuvaestetiikan luontaisena perustana.³⁹ Katsojaan vaikuttamista hän ei sen sijaan juuri lainkaan pohdi, pikemminkin taiteen kieltä yleensä. Ilmeisesti tällainen mielen syövereihin kääntymisen ja avoimen propagandavaikuttamisen syrjäytyminen tulkittiin vastustajien keskuudessa lähinnä mystiikaksi, sillä vuoden 1938 esseessään montaasista Eisenstein näyttää unohtaneen koko sisäisen puheen. Pohdinnat näyttelijäntöön psyykkisistä mekanismeista kuitenkin osoittavat hänen jatkuvan kiinnostuksensa syvyyspsykologiaan sekä elokuvan ja ajattelun suhteisiin.⁴⁰

Kokonaisuutena tarkastellen formatiivisten teoreetikoiden katsojakäsitykset näyttävät siis kyseenalaistavan illusionismin ja anti-illusionismin rajanvedot. Etenkin Eisensteinin yliverlainen elokuvafilosofia osoittaa modernin teorian "perinteisen" *histoire/discours* -dikotomian haavoittuvuuden. Katsojan subjektiviteetti ja asemointi ei riipu elokuvan muodollisista tekijöistä: avointa diskursiivisuuttaan korostava teos voi manipuloida katsojaa samalla tavoin kuin klassinen illusionistinen Hollywood-estetiikkakin, kenties "kavalamminkin", sillä - mikäli Eisensteinin omat hypoteesit pitävät paikkansa - katsoja *luulee* olevansa älyllisten merkitysten lähde, vaikka hänen johtopäätöksensä itse asiassa tapahtuvat "Toisen", elokuvantekijän "pakottavan ja harkitun ohjailun" alaisena.

Viitteet:

1. Näistä Heathin sutuuriteoriaan liittämistä erotteluista ks. **Stephen Heath**, *Questions of Cinema*. Basingstoke: Macmillan 1985 (1981), s. 107.2. Vrt. **Rudolf Arnheim**, *Film as Art*. London: Faber and Faber 1983 (1958), s. 17.
2. **Dag Nordmark**, *Bildspråkets betydelser*. Stockholm: PAN/Norstedts 1976, s. 23.
3. **James Monaco**, *How to Read a Film*. Revised ed. New York: Oxford UP 1981 (1977), s. 310.
4. **J. Dudley Andrew**, *Major Film Theories*. London: Oxford UP 1976, s. 36 et seq.
5. Viittaa tässä artikkelissa vuoden 1970 painokseen *The Film: A Psychological Study*. New York: Dover Publications 1970. Siinä vain teoksen nimeä on muutettu.
6. Elokuvallisesta fetisismistä lähemmin esim. **Christian Metz**, *Psychoanalysis and Cinema*. London: Macmillan 1983 (1982), s. 69 et seq. ja **Gaylyn Studlar**, *In the Realm of Pleasure*. Urbana: University of Illinois Press 1988, s. 36 et seq.
7. Münsterberg 1970, s. 30. Kursivointi alkutekstissä.
8. **Noel Carroll**, "Film/Mind Analogies: The Case of

Hugo Münsterberg". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. XLVI: 4 (1988). Carrollin mielestä ihmisympäristön toiminnosta tiedetään liian vähän, jotta moiset analogiat olisivat oikeutettuja. Tähän voisi tietysti huomauttaa, että samoin perustein voitaisiin hylätä nykyiset psykologiset teoriat ja psykoterapiatkin. Vrt. myös **Ian Jarvien** hieman sekavaa mutta kiihkottomampaa Münsterbergin teorian tarkastelua hänen teoksessaan *Philosophy of the Film*. New York: Routledge and Kegan Paul 1987, s. 69 et seq.

10. Münsterberg 1970, s. 38.

11. Ibid., s. 31. Samantapaiseen valikoinnin ekonomiaan myös Pudovkin uskoo elokuvan tehon perustuvan, vaikka hän ei asiaa tarkastelekaan primaaristi katsojan normaalihavainnon analogiana. Ks. **V.I. Pudovkin**, *Film Technique and Film Acting*. Trans. and ed. Ivor Montagu. New York: Grove Press 1978 (1958).

12. Ibid., s. 70 - 71. Münsterberg tosin uhraa teoksensa viimeisen luvun elokuvan moraalisten vaikutusten tarkasteluun, jossa hän tuntuu puhuvan vastoin aikaisemmin esittämiään näkemyksiä. Nyt hän korostaa elokuvan sisällöllistä kasvattavuutta ja korkeatasoisia aiheita, joten puhtaasti formaaliset aspektit tuntuvat unohtuneen. Ks. *ibid.*, s. 95 et seq.

13. Ibid., s. 81.

14. **Teresa de Lauretis**, *Alice Doesn't*. London: Macmillan 1984, s. 144.

15. Münsterberg 1970, s. 53.

16. Ibid., s. 53 - 54.

17. Etäänäytymisen ja samastumisen ambivalenssia korostaa myös ns. masokistinen estetiikka. Ks. lähemmin Studlar 1988, passim. Studlar käyttää esimerkkinään von Sternbergin Paramountille tekemiä Dietrich-elokuvia, joissa hänen mukaansa ikonisuus on muuttunut itseisarvoksi ja kadottanut referenssisuhteensa. Samantapaista "masokistista estetiikkaa" mukaillee myös Münsterberg esittäessään, että elokuva ei saa olla liian realistista, sillä muuten kontakti katsojan sisäiseen maailmaan menetetään.

18. Ks. esim. **Susanne Råmonth**, *Multilevel Consciousness in Meditation, Hypnosis, and Directed Daydreaming*. Umeå: University of Umeå 1985, erit. s. 27 et seq. ja 39 et seq. Myös Norman Holland viittaa psykoanalyttisessä terapiassa havaittavaan potilaan egon jakautumiseen "osallistuvaan" ja "tarkkailevaan". **Norman Holland**, *The Dynamics of Literary Response*. New York: Norton 1975 (1968), s. 85.

19. Arnheim 1983.

20. Ibid., s. 17 et seq. **Jarmo Valkola** tarkastelee Arnheimin elokuvaestetiikkaa lähemmin artikkelissaan "Rudolf Arnheim ja elokuvan vääristämät todellisuudet". Teoksessa **Raimo Kinisjärvi - Matti Lukkarila - Tarmo Malmberg** (toim.), *Elokuvateorian historia*. Helsinki: Like 1989.

21. Arnheim 1983, s. 23.

22. Ks. **Christian Metz**, "Beträffande verklighetsintrycket inom filmen". Övers. Johan Öberg. Teoksessa **Jan Olsson** (red.), *Filmteori - filmanalys*. Lund: Studentlitteratur 1981.

23. Näitä tarkastelee elokuvan- ja tv-teorian näkökulmasta koostetusti **Robert Allen** artikkelissaan "Reader-Oriented Criticism and Television" teoksessa **Robert C. Allen**

(ed.), *Channels of Discourse*. London: Methuen 1987.

24. **Lev Kuleshov**, *Kuleshov on Film*. Trans. and ed. Ronald Levaco. Berkeley: University of California Press 1974, s. 127 et seq.

25. Ks. näistä *ibid.*, s. 159 et seq. ja 183 et seq. Ks. myös Pudovkin 1978, s. 168 et seq. Pudovkin oli mukana Kuleshovin tunnetuimmissa kokeissa.

26. **Sergei Eisenstein**, *Elokuvan muoto*. Toim. Peter von Bagh. Suom. Antero Tiusanen et al. Helsinki: Love Kustannus Oy 1978, s. 97.

27. Münsterberg 1970, s. 70.

28. Pudovkin 1978, s. 73. Kursivointi minun.

29. Eisenstein 1978, s. 39 - 40, 42 - 43.

30. **Sergei M. Eisenstein**, *The Film Sense*. Trans. and ed. Jay Leyda. London: Faber and Faber 1977 (1943), s. 33.

31. Ibid., s. 34.

32. Ibid., s. 35. Vrt. Béla Balázs, mm. Pudovkiniin vaikuttaneen unkarilaisteoreetikon näkemystä, jonka mukaan elokuvan jokaiseen kuvaan projisoituu myös ohjaajan persoonallisuus, "hänen ideologiansa sekä ajankohdan rajoitukset". **Béla Balázs**, *Theory of the Film*. Trans. Edith Bone. New York: Arno Press and The New York Times 1972 (1952), s. 89 - 90. Kun katsoja hänen mukaansa samastuu myös kameraan, voidaan päätellä, että vastaanottaja pakostakin joutuu - ainakin tilapäisesti - samastumaan myös ohjaajan ideologiaan. Ks. Balázs, elokuvateoriatietä ja sen vaiheista lähemmin **Matti Lukkarila**, "Béla Balázs ja elokuvakulttuuri". Teoksessa Kinisjärvi et al. 1989.

33. Joycen ja Eisensteinin suhteesta ks. **H.K. Riikosen** artikkelia toisaalla tässä numerossa.

34. Esitellessään sisäisen puheen elokuvallisten sovellustensa taustaa Eisenstein ei tosin mainitse sen paremmin Vygotskia kuin muitakaan neuvostoliittolaisia sisäisen puheen teoreetikoita, sen sijaan kylläkin mm. Levy-Bruhlin, Edouard Dujardinin ja tietenkin Joycen. Ks. Eisenstein 1978, 178 - 179 ja 203 et seq. Sisäisen puheen moderni elokuvateoriaan toi **Paul Willemen** alun perin *Screenissä* vuonna 1974 julkaistussa artikkelissaan "Cinematic Discourse: The Problem of Inner Speech". Painettu uudelleen jonkin verran modifioituna teoksessa **Stephen Heath and Patricia Mellencamp** (eds.), *Cinema and Language*. Los Angeles: The American Film Institute 1983.

35. Ks. **Boris M. Ejchenbaum**, "Probleme der Filmstilistik". Übers. Wolfgang Beilenhoff. Teoksessa **Franz-Josef Albersmeier** (Hrsg.), *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1979.

36. Ks. esim. Eisenstein 1978, s. 87.

37. **Jacques Aumont**, *Montage Eisenstein*. Trans. Lee Hildreth et al. Bloomington: Indiana UP 1987, s. 157.

38. Eisenstein teoksessa **Léon Moussinac**, *Sergei Eisenstein*. Trans. D. Sandy Petrey. New York: Crown Publishers 1970.

39. Eisenstein 1978, s. 197 et seq.

40. Eisenstein 1977, s. 13 et seq.



ELOKUVAN TEORIA DIGITAALISUUDEN AIKAKAUDELLA

Anton Kaes, Nicholas Baer & Michael Cowan (toim.) (2016):
The Promise of Cinema: German Film Theory, 1907–1933. Oakland:
University of California Press. 682 s.

Anton Kaesin, Nicholas Baerin ja Michael Cowanin toimittama, lähes 700-sivuinen 1900-luvun alun saksalaisen elokuvateorian antologia *The Promise of Cinema: German Film Theory 1907–1933* on laaja läpileikkaus saksankielisessä maailmassa käydystä elokuvakeskustelusta vuodesta 1907, jolloin alkoivat ilmestyä ensimmäiset saksankieliset elokuvalehdet, vuoteen 1933, natsien valtaannousuun. Teos on valtava tiiliskivi. Tekstejä on niin paljon, että niiden mahduttamiseksi yksien kansien sisään on jouduttu turvautumaan hyvin pieneen tekstikokoon, ja siltikin monia tekstejä on jouduttu lyhentämään.

Teoksen ilmeinen esikuva on Richard Abelin alun perin vuonna 1988 julkaistu antologia *French Film Theory and Criticism 1907–1939* (johon tekijät viittaavat vain ohimennen alaviitteessä). Abelin tavoin Kaesin, Baerin ja Cowanin teokseen on koottu laajalla skaalalla elokuvaan liittyviä kirjoituksia päiväkohtaisista teksteistä syvempiin analyysiin ja teoreettisiin visioihin. Mukana on tavanomaisesti julkaistujen tekstien ohella aineistoa esimerkiksi pamfleteista, radiopuheista, luennoista ja jopa päiväkirjamerkinnoista ja kirjeistä. Myös kirjoittajien joukko on moninainen. Mukana on tunnettuja elokuva- ja kulttuurikeskustelijoita (Rudolf Arnheim, Siegfried Kracauer, Lotte Eisner, Béla Baláz, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Georg Lucács, Ernst Bloch), näyttelijöitä, tuottajia, teatteri- ja elokuvaohjaajia ja säveltäjiä (Fritz Lang, Leni Riefenstahl, G. W. Pabst, Billy Wilder, Erich Pommer, Bertolt Brecht, Erwin Piscator, Walther Ruttmann,

Hans Richter, Marlene Dietrich, Emil Jannings, Edmund Meisel, Kurt Weill) ja kirjailijoita (Alfred Döblin, Robert Musil, Heinrich Mann) ja näiden lisäksi monia enemmän tai vähemmän tunnettuja ja osin anonyymeiksikin jääviä kirjoittajia.

Ilmeisin ero Abelin antologiaan nähden liittyy tapaan, jolla aineisto on järjestetty. Abelin teos etenee tiukan kronologisesti, tekstit esitään siinä järjestyksessä kuin ne on julkaistu. Kaes, Baer ja Cowan ovat päätyneet temaattiseen rakenteeseen siten, että antologia on jaettu kolmeen pääosiin, jotka kukin jakautuvat kuuteen lukuun ja vasta kunkin luvun sisällä artikkelit on järjestetty kronologisesti.

Osiot ovat ”Kokemuksen transformaatiot” (*Transformations of experience*), ”Elokvakulttuuri ja politiikka” (*Film culture and politics*) ja ”Välineen konfiguraatiot” (*Configurations of a medium*). Ensimmäinen osio keskittyy tapoihin, joilla vuosisadan alun elokuvakatsojat kokivat elokuvan muuttavan tai laajentavan kokemustaan maailmasta: uudenlaiseen näkemisen tapaan, kokemukseen ajasta, tilasta ja ruumiillisuudesta ja laajemmin katsojuuteen ja modernisuuden estetiikkaan. Toisessa osiossa huomion kohteena ovat elokuvan sosiaaliset ja psykologiset ulottuvuudet sekä toisaalta elokuvan suhde urbaaniin massayhteiskuntaan, valtiovaltaan, talouteen, sensuuriin ja propagandaan. Kolmannessa osiossa painopisteinä ovat aikakauden keskeiset tekniset ja esteettiset kysymykset: yhtäältä ekspressionismi ja avantgarde, toisaalta elokuvan ilmaisulliset tekniikat ja äänen läpimurto, elokuva tieteen, kulttuurin

ja mainonnan välineenä ja lopulta elokuvaan liitetyt tulevaisuuden odotukset.

Kiinnostavampi ero Abelin teokseen liittyy valittuun näkökulmaan, johon myös teoksen rakenne perustuu. Abelin antologian tavoin teos on kyllä läpileikkaus tietyn aikakauden ja kulttuuripiirin elokuvakeskustelusta ja sen teemoista ja kehityksestä, mutta se ei ole vain sitä. Näkökulma käy ilmi jo teoksen otsikosta: toimittajat ovat halunneet painottaa sitä, että aikakauden keskustelussa ei ole kyse vain siitä, mitä elokuva sinänsä on, vaan myös elokuvaan aikalaisten näkökulmasta sisältyneestä ”lupauksesta”, toisin sanoen sen avaamista mahdollisuuksista, potentiaalista – siitä, mitä elokuva voisi olla tai mitä sen pitäisi olla. Tällä näkökulmalla toimittajat haluavat yhdistää historiallisen keskustelun vahvemmin nykyisen mediakentän kysymyksenasetteluihin. Taustalla on se muutos elokuvan ja visuaalisen kulttuurin asemassa, joka erottaa 1980-luvun lopun 2010-luvun lopusta: digitaalisen median nousu. Kiinnostavaa ei enää olekaan se, mitä ”elokuva” aikalaisille merkitsee, vaan mitä heidän aikansa ”uusi media” heille merkitsee – ja miten heidän kokemuksensa liittyy nykyiseen kokemukseen median murroksesta.

Yksi kysymyksiä herättävä asia teoksessa on se, missä mielessä ja missä laajuudessa julkaisuista teksteistä voidaan puhua ”teoriana”. Selvää on se, että monet teksteistä ovat enemmän päiväkohtaisia havaintoja ja kommentteja, joita kirjoittaja ei mitenkään ilmeisesti ole tarkoittanut elokuvan teoriaksi. Toimittajien tavoitteena onkin ollut teorian käsitteen laajentaminen kattamaan klassisen ”esteettisen diskurssin” ohella myös monimuotoisen elokuvaa käsittelevien ”diskurssien verkoston” (s. 2), toisin sanoen koko sen keskustelukulttuurin, jonka puitteissa elokuvaa koskevat käsitykset (ja käsitteet) saivat muotonsa. Näkemys ei ole ongelmaton – jos kaikki keskustelu on ”teoriaa”, voidaanko enää puhua teoriasta erityisessä merkityksessä – mutta se on perusteltu ainakin sikäli, että se ohjaa lukijaa tarkastelemaan käsillä olevia tekstejä teorian näkökulmasta. Näin lukija saattaa myös huomata niissä sellaisia ”teoreettisia” intuitioita, joita kirjoittaja ei ehkä sellaisiksi ole mieltänyt.

Tällaisiksi intuitioiksi voidaan tulkita esimerkiksi romaanikirjailija (ja sittemmin käsi-

kirjoittaja) Hans Heinz Ewersin vuonna 1907 esittämä huomio siitä, että takaperin esitetty elokuva ”tekee seurauksesta syyn ja syystä seurauksen” (s. 14), tai taidemaalari ja kriitikko Gustav Melcherin vuonna 1909 esittämä ajatus, että ”[k]inematografi on uusi visuaalinen elin, laajennettu ja parannettu silmä” (s. 18). Vastavia intuitioita ovat myös berliiniläisen lääkärin Eduard Bäumerin vuoden 1911 pohdinnat elokuvasta uudenaikaisena havainnon instrumenttina ja sen mahdollisuuksista nopeuttaa aikaa ja näin tehdä näkyväksi ilmiöitä (kuten kasvien kasvua), joita hidas arkihavainto ei voi tavoittaa (s. 80). Näiden pohdintojen yhteydet esimerkiksi ranskalaisten Jean Epsteinin ja Germaine Dulacin ja neuvostoliittolaisen Dziga Vertovin 1920-luvun näkemyksiin ovat ilmeisiä. Hyvin ”epsteiniläinen” on myös itävaltalaisen Vicki Baumin modernistinen kuvaus auton merkityksestä elokuvissa: ”Auto ei vain ilmesty; se ei ole vain lavaste, vaan pikemminkin tarina itse, draama, impulssi, keskus. Auto viettelee, kidnappaa, pakenee, ajaa takaa, kilpailee, törmää: se pakottaa tahtinsa elokuvaan [...]” (s. 327).

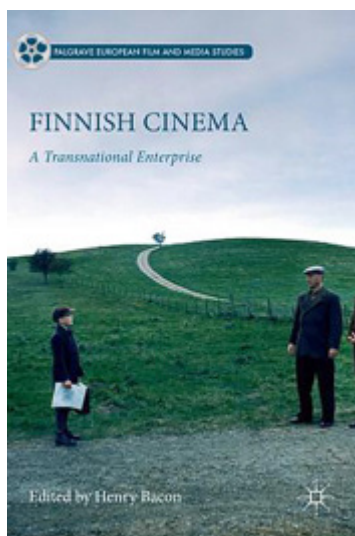
Tekstien näkökulmat elokuvan ”lupauksiin” ovat moninaisia. Esteettistä pohdintaa edustavat esimerkiksi Walther Ruttmannin ja Hans Richterin avantgarden traditioon liittyvät pohdinnat liikkeestä, maalaustaiteen ja elokuvan suhteesta ja ”absoluuttisesta elokuvasta” tai toisaalta esimerkiksi Béla Balázin, Fritz Langin ja muiden näkemykset mykkäelokuvan estetiikasta. Toisaalta joissain artikkeleissa elokuva on puhtaasti pragmaattinen työkalu. Tällaista näkökulmaa edustaa esimerkiksi poliitikko ja virkamies Wilhelm von Ledebur pohtiessaan elokuvan käyttöä poliisityön ja valvonnan ja välineenä. Kiinnostavia ovat myös spekulatiot uusista teknisistä tulevaisuuksista, kuten kolmiulotteisuudesta elokuvassa (jota pohtii ensimmäisenä jo vuonna 1914 ohjaaja Max Mack) ja televisiotekniikan mahdollisuuksista.

Kaiken kaikkiaan teos tuo arvokkaan lisän 1900-luvun alun elokuvakulttuuria käsittelevään kirjallisuuteen. Se avaa samanlaisen kurkistusaukon saksalaiseen 1900-luvun alun keskusteluun kuin minkä Abelin antologia teki ranskalaisen elokuvakeskustelun kohdalla. Nimettiin aikakauden keskustelu ”teoriaksi” tai ei, niin vähintäänkin voidaan sanoa, että

keskustelun kokonaisuuden ja erilaisten näkökulmien avaaminen syventää ymmärrystä aikakauden elokuva-ajattelusta ja on sellaisenaan suositeltavaa luettavaa kenelle tahansa elokuvasta, sen teoriasta tai varhaisesta modernismista kiinnostuneelle.

Antti Pönni

FL, Metropolia-ammattikorkeakoulu



KOTIMAISEN JA KANSAIN- VÄLISEN RISTIPAINEN ELOKUVATEOLLISUUDESSA

Henry Bacon (toim.) (2016): Finnish Cinema. A Transnational Enterprise. London: Palgrave Macmillan. 285 s.

Professori Henry Baconin toimittama teos *Finnish Cinema. A Transnational Enterprise* (2016) kokoaa yhteen Helsingin yliopiston käynnistämän ja Suomen Akatemian rahoittaman tutkimushankkeen *Transnational History of Finnish Cinema* (2012–2014) keskeiset löydökset. Hankkeen ansioituneet tutkijat Outi Hupaniitti, Kimmo Laine, Anneli Lehtisalo, Pietari Kääpä ja Jaakko Seppälä toimivat myös teoksen kirjoittajina.

Teoksen ehdoton vahvuus on systemaattisuus, jolla kotimaisen elokuvan tuotantoa ja tyyliä tarkastellaan osana kansainvälisten trendien ja vaikutteiden verkostoa. Toisin kuin monet toimitetut teokset, eri osat nivoutuvat yhteen muodostaen kokonaisuutensa kotimaisen elokuvan kehityksestä tuoreesta näkökulmasta.

Kirjan kokonaisdramaturgiassa vuorottelevat kulttuuriseen kontekstiin, tuotantoliisiin olosuhteisiin ja estetiikkaan linkittyvät eripituiset tekstit, mikä tuo elävyyttä ja eri näkökulmia siihen, miten kansalliset – tai kansallisiksi tulkitut – elokuvat asettuvat dynaamiseen vuoropuheluun toisten alueiden kanssa. Myös kansainväliselle lukijakunnalle avautuva teos on tervetullut lisä suomalaista elokuvaa käsittelevään tutkimuskirjallisuuteen täydentäen samalla olemassa olevia historiallisia yleisesityksiä, ohjaajamonografioita ja artikkelikokoelmia sekä kansainvälisestikin ainutlaatuisista Suomen kansallisfilmografiaa.

Teos on jaettu neljään eri osaan – mykkäelokuvan aikaan (1900–1930), studioaikakauteen (1930–1960), uuteen aaltoon (1960–1980) ja kansainvälistymisen aikakauteen (1980–).

Kunkin jakson aloittaa lyhyt pohjustus aika-kauden kulttuurisesta kontekstistä. Kuvaukset avaavat hyvin suomalaisen elokuvakulttuurin rakentamisen monimuotoisuutta osana sekä kansallista identiteettiä projektia että kansainvälistä (elokuva)kulttuuria. Kontekstiosuudet ovat epäilemättä suunnattu teoksen kansainväliselle yleisölle, mutta myös kotimaisen yleisön näkökulmasta ne ovat toimivia ja tiiviitä paketteja, jotka rakentavat jatkuvuutta eri osien välille.

Teoksen paras osuus on jakso mykkäelokuvasta. Outi Hupaniitin luku kotimaisen elokuvatuotannon ja liiketoimintamallin alkuvaiheista nostaa esille, miten kilpailu ulkopuolisen tuotannon kanssa lomittui yhteiskunnassa vallinneen kansallistunteen heräämisen kanssa. Hänen analyttinen näkökulmansa siitä, miten ja millaisiin liiketoimintasuunnitelmiin ja strategioihin turvautumalla alalla kilpailevat yrittäjät pyrkivät vakiinnuttamaan oman asemansa ja samalla kansallisen elokuvan aseman on vakuuttava. Jaakko Seppälän digitaalinen, joskin teknisyyttä korostava, analyysi mykkäelokuvan tyylistä otosten kestoja vertailemalla täydentää kansallisen elokuvan kehitystä. Hän nostaa esille, miten erityisesti ruotsalaisen elokuvan voidaan nähdä nousseen yhdeksi kansallisen elokuvan esikuvaksi ja miten puolestaan Hollywoodin vaikutus on yhtäältä nähtävissä, mutta toisaalta siitä pyrittiin myös erottautumaan.

Studioaikakauden käsittely jakaantuu kahteen näkökulmaan: Kimmo Laineen erinomaiseen kuvaukseen kansallisten brändien rakentumisesta Euroopassa samaan aikaan

päätään nostavan kansallissosialismin kontekstissa ja Anneli Lehtisaloon kiinnostavaan huomioon siitä, miten suomalaisten elokuvien vientiä on käytetty rakentamaan mielikuvaa kansallisesta elokuvasta. Molemmat luvut korostavat studioaikakauden nationalismia, joka näyttäytyy yhtä lailla omalaatuisuuden ja erottautumisen projektina kuin muilta saadun tunnustuksen etsimisestä.

Teoksen kokonaisuuden kannalta on hieman harmillista, että näiden kahden antoisan ja tosiaan tukevan jakson jälkeen kirjan eteneminen alkaa hajota eri suuntiin. Uuden aallon kontekstoinnissa nostetaan esille mielenkiintoisia huomioita elokuvakulttuurin politisoitumisesta ja eurooppalaisuuden tendensseistä, mutta itse käsittelyluvut keskittyvät enemmän tyyli-elementtien pohtimiseen. Pietari Kääpä käsittelee suomalaisen uuden aallon elokuvan tyyliä koskevien valintojen ja Hollywoodista kotoutuneiden käytänteiden rikkomusten suhdetta ajankohdan kansainvälisiin esikuviin, ja Kimmo Laine pohtii populaarin modernismin kautta uuden aallon elokuvien intermediaalisuutta. Näissä keskusteluissa aikakauden mielenkiintoinen yhteiskunnallisuus jää harmillisesti sivurooliin.

Tässä näkyikin teoksen näkökulman rajauksen seuraus – tuotantoon ja tyyliin keskittyvät tekstit hälventävät elokuvien kulttuuristen ja yhteiskunnallisten teemojen ja sanomien merkitystä osana transnationaaleja suhteita. Sen sijaan transnationaaliset elementit rajautuvat toisinaan teknisiksi työkaluiksi, joiden nähdään matkaavan kansallisvaltioiden rajojen ylitse.

Viimeinen jakso, jossa käsitellään elokuvaa 1980-luvulta eteenpäin, on teoksen heikoin osuus kokonaisuuden kannalta. Nykyelokuvasiksi mielletty osio yrittää kattaa kohtuullisen pitkän historiallisen aikakauden, jota ovat leimanneet isot muutokset elokuvan tuotantomalleissa, teknisissä mahdollisuuksissa ja levityksessä muun muassa digitalisaation kautta. Loppuosuus yrittää haukata liian ison palan kerrallaan, ja samalla sen sanoma tuntuu jäävän hieman keskeneräiseksi ilman aiemmin korostunutta kokonaiskuvan luomista.

Henry Bacon valottaa kansainvälisiä verkostoja Euroopassa ja pohjoismaisen yhteistyön merkitystä. Pietari Kääpä pohtii tuottajajohdoisia talousmalleja, erityisesti suhteessa kan-

salliseen perintöön. Anneli Lehtisalo jatkaa keskusteluaan kulttuuriviennistä ja kotimaisen elokuvan kansainvälisistä tavoitteista. Tyyli-keskustelu jää nyt osittain tuotantoverkostojen varjoon, ja huomio kohdistuu pääosin kahteen ohjaajaan, Klaus Häröön ja Aki Kaurismäkeen. Asetelma korostuu Henry Baconin ja Jaakko Seppälän yhteisartikkelissa, jossa näiden kahden ohjaajan nähdään edustavan kahta erilaista transnationaalista moodia – yhtäältä miten kansallinen voisi välittyä kansainväliselle yleisölle ja toisaalta miten kansainväliset esteettiset vaikutteet voivat muokata henkilökohtaista tyyliä.

Baconin ja Seppälän keskustelu, joka sijoittuu kirjan loppupuolelle, tuo keskiöön keskustelun transnationaalista käsitteestä. Keskustelua aiheesta olisi kuitenkin suonut olevan enemmän ja aiemmin, kenties jopa moniäänisemmin. Kirja syventää ymmärrystä siitä, miten pienen kielialueen ja tuotantokulttuurin sekä rajallisen katsojapohjan asettamat haasteet suhtautuvat tehokkaiden kansainvälisten tuotanto-, levitys- ja markkinointikoneistojen ylivoimaan. Mitä ajatella muun maalaisesta tuotannosta, miten luoda omanlaisuutta ja miten osallistua yllirajallisiin trendeihin? Tässä suhteessa se, miten transnationaalista käsitteestä suhteutuu elokuvallisessa kontekstissa käsitteisiin kansallinen (national), kansainvälinen (international) ja globaali, olisi ansainnut laajemman ja moniäänisemmän teoreettisen käsittelyn. Koska transnationaali on kirjan uusi anti kotimaiselle elokuvatuotukselle, sen merkitystä olisi voinut entisestään korostaa kansallisen projektin rakentamisen rinnalla.

Finnish Cinema. A Transnational Enterprise -teos on antoisaa luettavaa kaikille, jotka ovat kiinnostuneita suomalaisesta elokuvasta, sen historiasta ja estetiikasta. Se on monitasoinen kuvaus kansallisen tuotannon rakentumisesta. Teos olisi kuitenkin monipuolistunut käsitteellisen ja metodologisen pohdiskelun kautta. Tämä olisi syventänyt kriittistä keskustelua kotimaisen elokuvan ja sen tutkimuksen moniäänisyydestä.

Satu Kyösola

FT, elokuvan historia, teoria ja tutkimus, Aalto-yliopisto

Outi Hakola

FT, alue- ja kulttuurintutkimus, Helsingin yliopisto

ENGLISH SUMMARIES



Aleksi Rennes

TRACING BERGSONIAN FILM THEORY

The philosophy of Henri Bergson has been a significant influence for many film theorists. Yet, Bergson does not actually express any genuine film theoretical ambitions in his writing. He mentions cinema only in passing in *L'Évolution créatrice* (1907), when he illustrates the habitual functioning of human consciousness by comparing it to the cinematographical apparatus. In the context of Bergson's philosophy such a comparison implies a somewhat pessimistic view of expressive powers of film: cinema is restricted to the reproduction of habitual forms of perception and thought, whereas philosophy should, on the contrary, undo and transcend these forms and thus strive to capture the world as it is, before it becomes human experiential reality. Hence, film and philosophy appear somewhat conflicting practices of mapping reality, which would call into question the whole notion of the feasibility of a specifically Bergsonian film theory.

The article suggests that such a negative interpretation of cinema's potential can nevertheless be avoided when attention is paid more widely to Bergson's philosophy, especially to his key concepts of image, movement, and time. Similar concepts and problems come up rather naturally in theories and practices directly connected to cinema. Thus, a quite essential connection is established between Bergson's philosophy and film theory. This connection is also visible in Gilles Deleuze's philosophy of film. For this reason, the article lays particular stress on the filmic ontology that Deleuze develops, where the structure and central differentiations of Bergsonian metaphysics are correlated with certain fundamental elements of filmic expression as their precise counterparts.

Deleuze's theoretical application of Bergson's philosophy connects to a

wider tradition. Already in the 1920s, Jean Epstein and Béla Balázs, among others, made use of Bergson's ideas in their film theories. They defined cinema as a mechanism of perception that is not at all tied to the forms of human "natural" perception. Instead, it has the ability to make known the conditions of possibility of such human experience. In this sense, they affirm the power of cinema to carry out the methodology of Bergson's philosophy in practice. There are, admittedly, significant differences between the theories of Epstein, Balázs, and Deleuze, but they all embrace Bergson's demand for philosophy to rid thought of the intellectual habits determined by human perception, and they adopt this view as the starting point for film theory.



Antti Pönni

EINSTEIN, EPSTEIN, EISENSTEIN: THE FOURTH DIMENSION IN CINEMA

The article analyzes the idea of a fourth dimension in cinema in the writings of Sergei Eisenstein and Jean Epstein, including Eisenstein's "The Fourth Dimension in Cinema" (1929), and Epstein's "On Certain Characteristics of Photogénie" (1924) and *The Intelligence of a Machine* (1946). Their notion of the fourth dimension stems mainly from Albert Einstein's relativity theory, but it is also discussed in relation to other conceptions of the fourth dimension that were popular in the beginning of the 20th century.

While Eisenstein's and Epstein's ideas are largely based on their understanding of the contemporary science, in their thinking there is also a significant aspect that could be described as "mystical". This tension between science and mysticism in their writings is analyzed by following R. Bruce Elder's idea that a crisis of cognition precipitated by modernity engendered, by way of reaction, a peculiar sort of "pneumatic

epistemology" that was prominent in avant-garde art and cinema in the 1910s and the 1920s.

Eisenstein's main goal is to influence spectators through cinematic means. He associates the idea of fourth dimension to the movement in the image, which he sees as an instance of "overtone montage". Eisenstein sees visual "overtones" as reflexological stimuli, which affect the spectator in a strictly materialist and determinist way. However, Eisenstein is not able to incorporate all cinematic effects to his reductive model, and therefore he ends up loosening his model and introducing more or less "mystical" elements to his thinking while still trying to remain within the framework of dialectical materialism.

Epstein follows Einstein's idea of space-time (or time as the fourth dimension) more closely and consistently than Eisenstein. Epstein's goal is not to influence the spectator but rather to bring forth an encounter between spectator and another, non-human "thinking" or perception of the world, that of the cinema-machine. Unlike Eisenstein, Epstein introduces mystical elements to his writings from the outset, especially in his early book *La Lyrosophie* (1922). While scientific-rational aspects have a prominent place in Epstein's writings, he is not trying to efface the mystical (or affective) elements but rather to integrate the two into a larger whole.



Helena Oikarinen-Jabai

"I ALSO HAVE FINNISHNESS IN MY UNCONSCIOUS": YOUNG PEOPLE WITH SOMALI BACKGROUND EXPLORING FINNISHNESS

This article deals with a performative, participatory research project focusing on how a group of young men and women with Somali background explored their senses of belonging and their positionings in the audio-visual productions conducted in the project.

The performative research setting and the physical and metaphorical spaces of encounter it created offered the participants a possibility to negotiate the form and content of the productions. And in this way it gave an opportunity to contribute to the process of creating “unfinished knowledge”.

It appeared that in their productions the participants moved in “landscapes of longing”, both in their memories and in real places. In exploring their multiple, intersecting experiences of transnational belonging and home, they at same time challenged and partly broke into pieces certain stereotypical images of Somalians versus Finns, and of “us” and “them” that in their opinion are often produced by the audio-visual narratives produced by media and popular discourses. Audio-visual approaches helped the participants to produce hybrid narratives, in which many kinds of experiences of belonging and identification are simultaneously present. The participants also created imagery and dialogue that can challenge, parody, and transform national representations of Finnishness. On the other hand, sharing their experiences made it possible for us, the other participants, to critically reconsider our own interpretations, practices, and epistemological standpoints.